مهربان القراءة للبميع

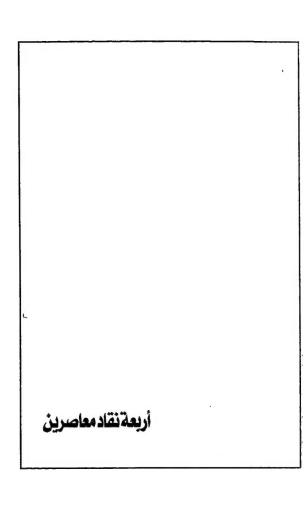
الأعمال الفعرية

أربعة نقاد معاصرون د.مامرشفيق فريد





لوحة المتان عاي الدييم



أربعة نقاد معاصرين

ذ، ماهر شفيق فريسد



مهرجان القراءة للجميع 19

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزاق مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

أربعة نقاد معاصرين د. ماهر شفیق فرید

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

الفنان: محمود الهندى وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

د. سمير سرحان | التنفيذ: مينة الكتاب

الغلاف

والإشراف الفني:

المشرف العام:

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هي تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية في تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب، تطبع في ملايين النسخ التي يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التي تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

المحتويات

الموضي

	Ç,
٩	سلير
	رشاد رشدی
	١- النقد الجديد
YY	٢- جاذبية مصر
ra	٣- مفهوم د.هـ. لورنس للنموذج في الرواية
	٤- اللاروائي : الحب في حياتي
	٥- فن كتابة المسرحية
	سمير سرحان
٩١	١- من التنوير إلى التنظير
٩٤	٢- وداعا مسرح السبعينيات
٩٨	٣- دقة زار ني مسمع الغرب

المنحة

الصنحه	£5
1ÝT	عبد العزيز حمودة
١٣٥	١- في النقد المدرامي
184	٢- الناس في طيبة٢
١٤٤	٣- ليلة الكولونيل الأخيرة
	٤- المرايا المحدبة
100	محمد عثائی
\oV	١- من قضايا الأدب الحديث
177	٢- التنوير مسرحيا ونقديا
\7\	٣- المصطلحات الأدبية الحديثة
١٧١	٤- فن الترجمة الأدبية
۵ مثلاً	٥- مترجم شكسبير : « رتشارد الثانى

تصدير

رشاد رشدى، سمير سرحان ، عبد العزيز حمودة ، محمد عنانى : هـذه أضـلاع المربع - أم أقول المسـتطيل ؟ - الذى يتألف منه بنيان هذا الكتاب . ومن اجتـماعهم تتولد مدرسـة نقلية واضحة المعالم ، متـميزة السمات ، تسوغ الجمع بينهم فى منظومة واحدة .

كان رشاد رشدى أستاذا جامعيا ، وناقدا أدبيا ، وكاتبا مسرحيا ، وكاتب مسرحيا ، وكاتب قصيرة ، وكاتب للمقالة إلى جانب توليه رئاسة تحرير مجلة «المسرح» ومجلة «المجديد» وهو الاستاذ الذى كوّن عقول سرحان وحمودة وعنانى .

وفى مطلع الستينيات كان قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب ، جامعة القاهرة يُزهى بثلاثة شبان من مدرسى اللغة قدر لهم فيما بعد أن يحتلوا مراكز قيادية فى الحياة الثقافية والجامعية : سمير سرحان الذى غدا رئيسا لمجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، محمد عنانى الذى غدا رئيسا لقسم اللغة الإنجليزية وأدابها بآداب القاهرة ورئيسا لتحرير مجلتى «المسرح» و «مطور» . كان هؤلاء الثلاثة يشتركون في أصور : فهم ينتمون إلى جيل واحد وكلية واحدة ، وقد تعرضوا عبر سنوات الدراسة الجامعية لمؤثرات ثقافية متقاربة . وأهم هذه المؤثرات هي المدرسة المنقدية التي يمثلها رشاد رشدى وغلبت النزعة الأكاديمية ، إن قليلا أو كثيرا ، على كتابتهم ، وجمعوا بين الثقافتين الإنجليزية والعربية كما جمعوا بين التأليف والترجمة ، وآمنوا بتميز الفن عن سائر المناشط وتفرده بنوعيته الخاصة ومن ثم غابت النبرة الأيديولوچية الزاعقة - حتى في عهد المد العالى للاشتراكية - عن كتاباتهم (انظر كتاب الدكتور نبيل راغب - ورشاد رشدى افي سلسلة «نقاد الأدب» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣).

ورغم هذه الأرض المشتركة كانت لكل منهم فرديته المتميزة . محمد عناني كان موسسوهي الثقافة ، فيه بذرة شاعسر ، وكان اطلاعه على تراث الادب العربي واسعا ، واهتمامه بالشعر لا يقل عن اهتمامه بالمسرح .

أما سمير سرحان فكان - منذ البداية - منقطعــا لفن المسرح ، وقد ترجم في مطلع حــياته مــجمــوعة أقــاصيص من الأدب الروسي عنوانــها «سبعة أفواه» صدرت بمقدمة للناقد الراحل أنور المعداوي .

وكان حمودة يتميز عن صاحبيه بأمرين : أولهما اهتمامه بفلسفة الجمال وحرصه على تأصيل النقد الأدبى فى التربة الفلسفية . والثانى اهتمامه بالعلم . وآذكر أنى فى إحدى دروس الترجمة التى حضرتها له – على ضآلة الفرق بين عمرينا – سمعت منه لأول مرة كلمة «كولويلا»

بمعنى «غرويات» وكانت ترد فسى سياق قطعة علميـــة اختار أن يدربنا علمى ترجمتها .

وفيما بعد لحق بهؤلاء الثلاثة آخرون: فاروق عبد الوهاب ، محمد سلماوى ، رشيد العنانى . ولكن فاروق ورشيد غادرا مصر - إلى الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا - وسلماوى ترك الجامعة إلى الصحافة . ومن ثم ظل الشلائة هم أبرز الوجوه فى القسم بعد رحيل رشاد رشدى .

أربعة نقاد هم ، ولكنهم جميعا نبت لمدرسة « النقد الجديدة كما أرسى دعائمها إليوت ورتشاردر وليفيز وبروكس وتبت ورانسوم وبن وارن علمهم رشاد رشدى - نقالا عن هؤلاء الاقبطاب - أن الأدب خلق موضوعي يجاور شخصية الأديب وظروف مجتمعه ، وأن النقد محاولة - لا تقل عن ذلك موضوعية - لرؤية الأدب رؤية نزيهة محايدة .

سيظل الاتجاه الذي غرسه رشاد رشدى في نقدنا المربى مثارا للجدل على الدوام ، لأن ما يدعو إليه ليس أقل من تقويض جدرى للنظرة الرومانسية إلى الأدب وهي نظرة عزيزة - لأسباب مفهومة - على وجدان الكثيرين ، وليس يمكن أن يتجاوزها المرء إلا إذا بلغ درجة معينة من النضج الفكرى والروحى والوجداني .

ولكن كم يخطىء من يظنون أن هذه النظرية الموضوعية في الابداع .

والنقد معادية لعواطف الإنسان وأشواقه ووجدانه . حسبك أن تقرأ قصائد إليوت لتدرك عسمق الشحنة الانفعالية التي يصدر عنها . غاية الأمر أنه يأبي أن يعرّى صيفحة روحه للأنظار ويضن على قسدس أقداس القلب أن يغدو نهيا مباحا لكل الأعين الفضولية ، ولهذا يعمد - من خلال حيل الفن التي لا تنتهى - إلى تحويل ذكرياته وعذاباته ومسراته إلى شيء آخر يمكن أن نشترك فيه جميعا - منطقة ما بين الذوات بتعبير إدوار الخراط - لان النسيج البشرى واحد ، ولأن الفنان هو ذلك الكائن الذي يمكنه - بفضل عقله الخالق - أن يعطى صوتا لما نشعر به ، ولكننا لانعرف كيف نعبر عنه .

ليس هذا الكتاب إذن - أيها القارئ - مجرد كتاب عن أربعة من النقاد . إنه كتاب عن أجاه ، اتجاه لا يناصب الذات الصداء ولا ينكر عليها حقها في التعبير ، وإنما هو يرمي إلى تنظيم انفعالات الإنسان ومنحها شكلا ، لأن الموضوع - في نهاية المطاف - ليس إلا محصلة اتفاق بين عدد من الذوات ، ولان عملية التنظيم هذه هي السبيل الوحيد لمواجهة فوضى الحياة ، وسيولة المادة ، والعماء الأصلى الذي سبق فعل الخلق .

م.ش. ف

الدقى ، مايو ١٩٩٩



١ -- النقد الجديد .

٢- جاذبية مصر .

٣- مفهوم د.هـ. لورنس للنموذج في الرواية .

٤- اللاروائي : الحب في حياتي .

٥- فن كتابة المسرحية .

١) النقد الجديد

كان رشاد رشدى ، الذى ظل رئيسا لقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة لمدة عقدين (١٩٥٢ - ١٩٧٢) ، ظاهرة متفردة في الحياة الثقافية فهو من أوائل النقاد المصريين الدين فتحوا أعيننا على مدرسة النقد الجديد" التي ظهرت في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية منذ عشرينيات هذا المقرن . وقد تمكن - بحكم أستاذيته - من أن يجعل أفكار هذه المدرسة جنزءا لا يتجزأ من تنفكير جيل كامل بل جيلين . ولاشك في أن كتبه النقدية - " مختارات من النقد الأدبي ، "في الشعر الإنجليزي : دراسات وقراءات » " فن القصة القصيرة » "ما هو الأدب، ؟ "مقالات في النقد الأدبي، "نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن " «فن كتابة المسرحية» «في الفن في الحب في الحياة» – قد لعبت دورا هاما في تعميق وعينا النقدى ، وتوجيسه أنظار كتابنا إلى ضرورة المحافظة على القيم الجمالية في أعمالهم الفنية وذلك في وقت استرسلوا فيه في الحديث عن الواقعية والمنضامين الإيجابية وغير ذلك من شعارات أتستهم واجبهم نحو فنهم ، وصرفتهم عن تجويد أدواتهم الفنية ، مما انستهى بهم إلى

الفجاجة والاهمال . وقد كان ذلك ، للأسف ، طابع كثير من الأعمال التي طلعت علمينا المطابع بها ، أو شهمدتها خمشبة المسرح أيام المد الاشتراكي في عهد عبد الناصر .

وقد كان رشاد رشدى في كل كتاباته ممثلا لمدرسة النقد الموضوعي التي تؤمن بأن واجب الناقد هو رؤية الأعسمال الفنية على حقيقتها ، لا كما نريد نحن أن نراها . وفي ممارسته لعملية النقد ، نظرية وتطبيقا ، حرص على تأكيد هذا المفهوم في أذهان قسراء وتلاميذه ، مما كان له أكبر الأثر في شحد أذواقهم وتنمية أفهامهم وتكوين عادات القراءة الصحيحة لديهم ، وتعليمهم كيف يميزون بين ما هو ممتار ، وما هو جيد ، وما لا يعدو أن يكون متوسطا . حقق رشاد رشدى ذلك ، أساسا ، بكتاب له (بالانجليزية) عنوانه «القراءة والتذوق » جمع بين دفئيه مختارات أدبية شعرا ونثرا ، من مختلف العصور ، وذيلها بأسئلة على الدارس أو القارئ أحالك يكون ناقدا - أن يحاول الإجابة عنها ، وقدّم لها بمقدمة عكن أن تسميها « فن القراءة » لأنها تعلمنا كيف نقرأ ببصيرة ووعى . وهذه التدريبات على النقد ومحى ، الأدب من القراء .

ومفهـومه للنقد الأدبى إنما يلخصـه قوله: « النقد هو إدراك الأدب لنفسـه. وهو لذلك من خير الطرق الـتى توقفنا على مدى وعى لعـصر الأدبى. فليس صحيحا أن النقاد يشرعون القوانين للكتاب والشعراء، أو يرسمسون لهم الخطوط التي يجب أن يسيسروا وفقا لهما ، فهم في أغلب الأحيان يستنبطون هذه القوانين أو يفسرونها » .

ومن أهم أعمال رشاد رشدى كتبابه المسمى « مقالات فى النقد الأدبى » (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢) وفى مقدمته يقول : «هذه المقالات اخترتها من ضمن ما شرت فى الصحف والمجلات خلال ١٩٦١ والشهور الأولى من ١٩٦١ . وهى ثلاثة أقسام : القسم الأول أعالج فيه بعض قضايا النقد ومناهجه ، والقسم الشانى أحاول فيه تقييم بعض القصص والمسرحيات فى أدبنا الحديث . والقسم الثانى أصرض فيه لأثر ثورة ٢٢ يوليو على أدب المسرح والقصة عندنا » .

وكلمات الناقد هنا كافية للتعريف بالكتاب والدلالة عليه . فالقسم الأول - وهو أحسن الأقسام - نظرى في طابعه ، يميل إلى استنباط القوانين الفنية وإرساء أصولها . والقسم الثانى - ويليه في الأهمية - نماذج من النقد التطبيقي لأعمال أدبية معاصرة . أما القسم الأخير - وهو أضعف ما في الكتاب - فأقرب إلى الطابع الصحفي منه إلى النقد الأدبى الجاد .

يقول رشاد رشدى في أولى مقالات هذا الكتاب :

ان الذى يحدد وظيفة النقد فى كل زمان ومكان هو أول وقبل كل شىء مفهوم الناقد للأدب . ولذلك فالكثير من متاهات النقد عندنا البوم ترجع لا إلى إصرار بعض النقاد على آرائهم ولا إلى اتخاذهم مواقف

معينة من الحيماة والمجتمع ولا إلى عجزهم عن مسايرة ركب الحمضارة والتقدم . . ولكن إلى سبب رئيسى أهم من كل هذه الأسباب وهو طبيعة فهمهم للأدب » .

ولن يشق على القارئ الخبير أن يدرك الأصداء الأنجلو – أصريكية التى تتردد في مقالة رشدى هنا فهناك أصداء واضحة من ت. س. إنيوت ، ومن أصحاب مدرسة «النقد الجديد» ، في مثل قوله : «ومن مظاهر المفهوم الرومانسي للأدب أيضا الفكرة القائلة بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، وهي الفكرة التي انطوى تحتها النقد بأشكاله المختلفة طوال القرن التاسع عشر فسفى أوائل القرن نادت مدام دى ستاى بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، ثم جاء فيكتور كوران فأعلن أن التعبير هو القانون الريسي للفن . أما سنت بيف فنادى بأن الأدب تعبير عن الشخصية . ثم جاءتين بعد ذلك متأثرا بهيجل فقال إن الأدب تعبير عن الجنس والمعسر والبيئة . أما الانطباعيون فكانوا يرون في الأدب تعبيرا عن الانطباعات » .

ومن أجل التنظير والتعريف باتجاهات النقىد الحديث أصدر رشاد رشدى ، بالانجليزية ، كتابا عنوانه «النقد الحسديث : كتاب مقالات نقدية انجليزية حديثة» اختارها وقدم لها وضمتُها المقالات الآتية :

ت. س. إليوت: وظيفة النقد – المـوروث والموهبة الفردية – خبرة
 الادب – الرومانتيكي والكلاسيكي – الصحافة والادب – تلوق الشعر

هـ. و. جارود : مناهج نقد الشعر .

لايونيل إلفين : ثلاثة أنواع من الشعر .

ر. ويليك وأ. وارين : تحليل العمل الفني الأدبي .

فيرجينيا ولف : القصة الحديثة - كيف يقرأ المرء كتابا ؟

سير آرثر كويلر - كاوتش : الادراك في مقابل الاستيعاب .

أ. أ. رتشاردز : نظرية سيكولوچية في القيمة .

ستفن سبندر : أفقان للرواية .

وفى حديثنا عن رشاد رشدى الناقد لا ينبغى أن تغيب حقيقة هامة عن الاذهان : إنه كنان أول أستناذ جامعى منصرى ينقلنا إلى النقد الانجليزى فى القرن العشرين وذلك حين اضطلع بتندريس نظريات النقد عند إلينوت ، وبناوند ، وت. إ. هينوم ، وأ. أ. رتشناردز ، وآلن تيت ، وكلينانث بيروكس ، وجون كرورانسوم ، وروبرت بن وارن ، وغيرهم . ولولاه لظلنا نتخبط فى متاهات النقيد الانطباعى عند أتباع أوسكار وايلد ، وولتر باتر ، وآرثر سيمنونز رغيبرهم ، أو ظللنا على أحسن تقدير نتسكع على حتبات الآداب الجميلة، فى مطلع هذا القرن .

ومنطلق نقد رشاد رشدى النيو-كلاسيكي هو منطلق كل ناقد جاد : إنه أرسطو ، أبو النقد الأدبى بكتابه ففن الشعمر» ، مع لمحات من أفلاطون وهوراس (وإن تكن قليلة) ثم استيعاب للتراث النقدى الانجليزى منذ العصر الإليزابيثى ، واطمئنان إلى مدرسة « النقد الجديد » التى يمكن تلخيص مبادئها فى أمرين : الإيمان بموضوعية الخلق الفنى اللاشخصى ، والإيمان بموضوعية النقد وأدواته من تحليل ومقارنة .



كان رشاد رشدى كاتبا مسرحيا (بالعربية والإنجليزية) استفاد من الأشكال الشعبية لفن المسرح (خيال الظل ، القره قرز ، المقامة ، إلخ ...) بقيدر ما استفياد من دراسته - وليس منجرد قراءته - لابسن وتشكوف وتنسى وليمز ويونسكو . وكان ناقما أدبيا أحمدث ثورة في الذوق الأدبى لجيله حين أصدر كتابه الصغير المهم " ما هو الأدب ، في ١٩٦٠ . وكان كاتب مقالة جذابا يخلو من التقعر والتعالى على القارئ العادى . وكان ، منذ سن مبكرة ، كاتبا للقصة القصيرة ، ومجموعته المسماة « عربة الحريم » (١٩٥٥) مازالت من أتضج نماذج هذا الفن الأدبي في عصرها . وله الأرواية» عنوانها اللحب في حسياتي » ، وأمثولة رمزية قصصيه «الريزل والجبل» كما أن له سيرة ذاتية ، صدرت (عام ١٩٩٠) بعد وفاته عنوانها اللبحث عن الزمن : رحلتي مم الحاياة: (ينبغي الاقراء أنها مخيبة للآمال إذا قيست مشلا بسيرة لويس عوض الذاتية العظيمة ، وإن لم تكتمل : « أوراق العمر») . وكان محررا لعدة مجلات ثقافية بالعربية والإنجليزية منها « آراب أويزرفر» و «آراب رفيــو» و «الجديد» . وقد شعل مناصب قيادية منها إدارة مسرح الحكيم (١٩٦٤ - ١٩٦٧) ورئاسة أكاديمية وحمادة المعمهد العالى للفنون المسرحية (١٩٦٩ - ١٩٧٥) ورئاسة أكاديمية الفنون (١٩٧٥ - ١٩٧٠) والعمل كمستشار للرئيس الراحل أنور السادات (١٩٧٠ - ١٩٧٠) (انظر : قبطاقة شخصية » ، بقلم السيدة ثريا رشدى في ذيل كتاب قالبحث عن الزمن») .

لكن رشاد رشدى كان ينفرد بعبقرية خاصة غيزه عن سائر معاصريه من كبار النقاد والكتباب: إنها عبقرية الأستاذ المقادر على تكوين مدرسة فكرية ، وعلى أن يجمع من حوله حواريين رجما كمانوا شديدى الاختلاف ، مزاجيا ووجدانيا ، فيما بينهم . لقد تمكن من أن يجعل من قسم اللغة الانجليزية وآدابها بآداب القاهرة خلال الستينيات - وهى فترة تأثيره الأكبر - بؤرة للوحى والفكر والذوق تشع على كمافة جوانب الحياة الثقافية ويمند تأثيرها إلى وسائل الاعلام والصحافة اليومية ، والأسبوعية والشهرية والفصلية . كمان رشاد رشدى هو النواة الفكرية التى دار فى فلكها شبان من أمشال سمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة ومحمد سلماوى ونبيل راغب وفاروق عبد الوهاب ورشيد العنانى وماهر شفيق فريد ، على احتلاف توجهاتهم وتعرضهم لمؤثرات أخرى فيما بعد . وحتى خصومه فى الرأى - وفيهم نقاد كبار من طبقة مندور والقط ولويس عوض وغنيمي هلال - قد وجدوا من اللازم أن يشحلوا أهضى أسلحتهم النقدية ، وأن يضموا إليهم - مثلما فيما - نوابغ التلاميذ

والمريدين والخسريجين والنقاد والصحفيين في وجه هذه الظاهرة الادسية والنقدية اللامعة الذكساء ، المرهفة الحساسية (وإن تكن مفتقرة إلى المران الفلسفى الذي تجده عند ناقد كزكي نجيب مسحمود) ، القادرة على التأثير في أجيال كاملة .

لم تكن مهمة رشاد رشدى النقدية سهلة ، لقد كان - رغم عمق مصريته وكونه في أعماقــه ابن بلد أصيلاً - أرستقراطي الفكر يدعو إلى شيء قريب من مدهب الفن للفن - وإن لم يكن كذلك بالضبط -وينادى ، في وجه الحــد الاشتراكي الســائد ، بأن الأدب ليس تعبــيرا عن المجتمع ولا عن شخصية الاديب . إنه إبداع بحقه الخاص ، تحكمه قوانينه الفنية المستمدة من داخله . وكان النقــد عنده جهدا تحليليا مقارنا ، وليس تعبيـرا عن انطباعات شخـصية أو ميل أو نفــور . وكان من الصعب أن تقنع بهذه الآراء شبابا ينتعرض كل يوم لآلة الدعاية السياسية والإعلامية الناصرية الهائلة ، أو يميل - بحكم سنه أو موروثه القريب – إلى المفهوم الرومانيكي السذي يعتبسر الادب تعبيسرا عن عواطف المرء ووجداناته وما يحب وما يكره . لكن رشاد رشدى - بمفرده تنقريبا - حنق هذين الانجازين الكبــيرين : وقف ضــد الالتزام ، بل الإلزام الســياسي ، الذي كانت تدعمو إليه أجهزة الدولة الناصرية ، ووقف ضد الاتجاهات الرومانسية النسي كانت - وما زالت - تسرى في تضاعيف قــــــم كبير من أدبنا . وقدم إلينا مدرسة ت. س. إليوت النقدية بما تحمله من مفهومات الموضوعية والحياد النقدى والتجرد عن الاهواء . كان رشاد رشدى أستاذا مطبوعا لا مصنوعا ، وقد تآلفت فيه عناصر الناقد والمبدع على نحو بالخ التأثير . ليختلف معه في الرأى من شاء أن يختلف ، ولسكن لا تكران أنه أسدى للثقافة المصرية يداً بل أياد لا تنسى .

0 0 0

كان رشاد رشدى رئيسا لتحرير مجلة «المسرح» من ١٩٦٤ إلى ١٩٦٧ وهى – منتصف الستينيات – فسرة مفصلية في تاريخ الثقافة المصرية . وكان إداريا موهوبا يعرف كيف يعمل بروح الفريق ، وكيف يكون – كما سلف القول – حوله كوكبة من الأجيال الجديدة الواعدة ، وكيف يستخرج من تلاميدة أحسن ما فيهم من طاقات وقدرات . في عهده كانت المجلة تباع بخمسة قروش (أما سلسلة «المكتبة الثقافية» التي ضمت كتبا للعقاد وزكى نجيب محمود وعلى أدهم ويحسى حقى فكانت تباع بقرشين!) وكانت تنشر نصا مسرحيا كاملا ، مترجما أو مؤلفا ، هو بمثابة كتاب مستقل في حد ذاته . وقد جمع على صفحات للجلة نخبة مرموقة من الاساتذة الجامعيين والنقاد الجادين خارج أسوار الجامعة : الدكاترة مجدى وهبة ، ومحمد مصطفى بدوى ، وأغيل بطرس سمعان ، وفاطمة موسى محمود ، وجرجس الرشيدى ، وأمين العيوطى ، وداود حلمى ، وفخرى محمود ، ولحايفة الزيات ، ولويس مرقص (وهو ضرب من مقوقس عصمى ، أو عظيم للقبط – رحمه الله) وإخلاص عزمى ، وحزيز

سلمان ، وفايز اسكندر ، وشفيق مجلى ، فضلا عن غالى شكرى ، وجلال العشرى ، وعبد المنعم سليم ، وعبد الفتاح البارودى وغيرهم . وقد تساقطت أوراق كثير من هؤلاء وانتثرت على ضفتى الدنيا والآخرة إما بالرحيل عن عالمنا أو بالعيش خارج الوطن ، سعيا وراء الرزق أو اختلافا مع النظام السياسى ، فى الاقطار العربية أو فى المهجر الأمريكى أو الأوربى . وعلى صفحات المجلة ، منذ أكثر من ثلاثين عاما ، تبرعمت مواهب رجال قدر لهم فيما بعد أن يكونوا من أعمدة الحياة الثقافية المصرية اليوم : سمير سرحان ، محمد عنانى ، عبد العزيز ضعودة ، محمد سلماوى ، فاروق عبد الوهاب . لك أن تدعوهم ، إن شئت ، المدرسة الرشدية فى المشرق . إيه لذلك الزمن الجميل ، ولايامنا التى لم يعد لها وجود ، على حد تعبير الشاعر تنسون ! قد كان مجرد العيش فى ذلك الزمن نعمة فى حد ذاته . أما العيش فيه ، والعمر فى أوله والمرء فى ريق الشباب ، فكان هو النعيم ذاته !

تعاقب حملى رئاسة تحرير المجلة بعد ذلك أدباء ونقاد كبار لكل منهم مساهمته غير المنكورة في دفعها إلى آفاق جمديدة : د: عميد القادر القط ، صلاح عبد العمور ، د. سمير سرحان ، د. محمد عناني . لكن يبقى الفضل الأول فسى إرساء قواعدها لرشاد رشدى الذي كان يضمنها دراسات أكاديمية قيمة ، ومشابعات لعروض المسرى . كانت هذه المجلة الصادرة عن مسرح الحكيم - إلى

جانب ندوانــه وعروضه التى كــانت تلقى إقبــالا كبيــراً – من أهم صناع النهضة المسرحية في الستينيات .

0 0 0

إذا كان أغلب القراء لايعرفون رشاد رشدى إلا من خلال كتبه المكتوبة باللغة العربية ، فإن له عدة كتيبات باللغة الإنجليزية صدرت كلها عن مكتبة الأنجلو المصرية ، وتعد في بابها عملة لجانب هام من جوانبه ألا وهو جانب الدارس الأكاديمي الذي أوفي على الغاية في البحث والدرس . هذه الكتيبات تشمل : «ملاحظات تمهيدية عن البناء والنسيج في القصة»، «ملاحظات حول المعادل الموضوعي عند ت. س. إليوت » (١٩٦٢) ، «النظرية الموضوعية في الشعم عند إدجار آلان يو» (يناير ١٩٦٤) ، «ملاحظات حول النظرية الجمالية عند ولتر ياتر » (أغسطس ١٩٦٤) «ملاحظات حول النظرية الجمالية عند ولتر ياتر » (أغسطس ١٩٦٤) «ملاحظات حول مفهوم د. هـ. لورنس للنموذج في الرواية » (١٩٦٤)

يطل القارئ من خالال هذه الكتيبات على عالم النقد الحديث كما استوعب ناقد ذكى محيط . ولعل من أكبر ما تمتاز به هذه الدراسات ، إلى جانب قيمتها الذاتية ، انها درس للباحثين يعلمهم كيف تكون الأمانة العلمية (قارن د. شوقى السكرى!) . فرشاد رشدى ، على أهمية النتائج التى انتهى إليها باجتهاده الشخصى ، لا يفتأ يذكر ما يدين به لرواد النقد الإنجليزى الحديث ، أولئك الذين ذللوا السبيل أمامه ومكنوه من أن

يمضى في طريقه الخاص . وكتاباته ، بهاذا المعنى ، مزدوجة الفيسمة : فهمى - من ناحية - إضافة إلى حقل الدراسات الإنجليزية على نسحو يجعلها ، في نهاية المطاف ، تصب في مجرى الفكر العربي المعاصر ، ثم هي - من جهة أخرى - تأكيد للحقيقة الماثلة في أن الدرس الأدبي سلسلة متصلة الحلقات ، وعملية تعاونية بين فريق من النقاد والباحثين ، ينكب كل منهم على النقطة المفردة فيوسعها بحثا ودرساً . ومن مجموع هذه الجهود تكتمل صورة الظاهرة الأدبية المدروسة ، ويمكن للقارئ أن يراها في منظورها التاريخي الصحيح .

كيف يكون احتفالنا بذكرى رشاد رشدى (٢٦ فبراير ١٩١٢ - ٢١ يؤذن فبراير ١٩١٣) التي تحل في شهر فبراير من كل عام ؟ أردت - إذ يؤذن هذا التقديم بانتهاء - أن تكون إضافتي عملا إيجابيا ، وتعريفا بجانب ليس شاتما من فكره النقدى ، ولذا نقلت إلى العربية هنا مقالته عن قمفهوم د. هـ. لورنس للنموذج في الرواية " فضلا عن فصل من كتابه قباذيه مصر" وهما ينقلان إلى العربية لأول مرة . فليسدد القارئ حيازعه ، وليجلس معي إلى مائدة رشاد رشدى .

٢) جاذبية مصر

فى مطلع الخمسينيات أصدرت مكتبة الأنجلو المصرية كتابا ، باللغة الإنجليزية ، عنوانه «جاذبية مبصر للكتاب والرحالة الانجليز أثناء القرن التاسع عشر » ، من تأليف الدكتور رشاد رشدى ، وهذا الكتاب الذى أترجم الفصل الافتتاحى منه هنا هو أوفى سجل لدينا لصورة مصر كما انعكست فى الأدب الانجليزى أثناء القرن الماضى .

. . .

فى تاريخ الأدب المنوع ، على نحوثرى ، الذى أتنجه الرحالة الانجليز ليس هناك فصل أكثر جاذبية من ذلك الذى يصوره الدكتور رشاد رشدى هنا . فهو يصور كيف أن الرحالة والشعراء والدارسين الانجليز جاءوا إلى مصر أثناء القرن الماضى ، وما جذبهم أكثر من غيره فى البلاد ، ونتائج هذه الزيارات .

وليس هناك بلد استحوذ على اهتمام الرحالة والكتاب الانجليز أثناء القرن التاسع عشر أكثر من مـصر. ولكن اهتمامـاتهم لم تكن، دائما، متماثلة . فقد تغييرت مع الزمن . وقصة تطورها هي ما يسرويه الدكتور رشدي هنا .

إنها قصة مليئة بالتشويق الإنسانى والأكاديمى ، تسير فسيها المغامرة والحيال جنبا إلى جنب مع اللدرس والمحاولة . ولكنها لم ترو قط ، على نحو كامل ، إلى أن رواها الدكتور رشدى فى سلسلة من الأحماديث الإذاعية أذاعتها محطة الإذاعة المصرية ، من البرنامج الأوربى .

وإن نشر هذه الأحاديث لمما سوف يرحب به كثير من القراء ، إلى جانب أولئك الذيبن هم ، فعلا ، على محرفة بالأعمال المرموقة التي أتجها الرحالة والدارس ن الانجليز العظماء من أمثال : إ. و. لين ، وسير ج. ولكنسون ، والكزندر وليم كنجليك ، وإليوت وربرتون ، ومس هاريت مارتينو ، ولا ي دف جوردون .



جاذبية مصر

للكتاب والرحالة الانجليز أثناء القرن التاسع عشر

تأليف رشاد رشدى (دكتوراه في الفلسفة) محاضر في الأدب الانجليزي بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ، القاهرة محلى بالصور .

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة

طبع : كوستا تسومان وشركاه

المحتويات

- ١- الفاتحة .
- ٠٠٢ القاعة المصرية .
- ٣- طيبة وأبو سمبل .
- الدارسون الفنانون .
- ٥- اللوحة المصرية الرحيبة .
- ٦- عادات المصريين المحدثين وأخلاقهم .
 - ٧- الطريق البرى .
 - ٨- البحث عن اللون الشرقي .
- ٩- الحيال والحقيقة في السفر إلى مصر .
 - ١٠- المرحلة الأخيرة .

١- الفاتحة

لو أننا عنينا بفيحص عدد الكتب المتيصلة بمشر التي ظهرت باللغة الإنجليزية أثناء القيرن التاسع عشير ، لوجدنا أنه أكبر منه في أي عيصر مضى . ويومئ هذا إلى اهتمام كان واسما وعميقا في آن واحد ، عُبر عنه بأكثر من طريقة واحدة .

ورؤية موقع هذا الاهتمام ، وكيف وأين تحول مع الزمن ، وما الذى أتتجه فى كل من انجلترا ومصـر ، هو ما سوف أحاول القيام به فى هذه المقالات .

ذلك أن مثات الكتب الإنجليزية التي وضعت عن مصر أثناء القرن الماضى لا تشكل سوى حلقة واحدة في قصة طويلة شائقة - تلك هي قصة السحر الذي مارسته مصر على العقل الإنجليزي لمدة تقرب من مائة عام ، وهي قصة لم ترد قط كاملة ، ولها - شأن سائر القصص - بداية ووسط ونهاية . غير أنه لكي نرى كيف برزت هذه القصة إلى حيز الوجود ، سيتعين علينا أن نرتد ، بعض الشيء ، إلى ما قبل بدايتها .

فى السنوات العشرين التى سبقت الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨ انحصر الاهتمام بحصر فى نطاق بضحة رحالة عارضين كانت رحلاتهم ، على المتمام بحصر فى نطاق بضحة رحالة عارضين كانت رحلاتهم ، أن هؤلاء الخدوا ، مصادفة أو تكاد . إذ كنا نجد ، فى أغلب الحالات ، أن هؤلاء الرحالة لم يعزوروا مصر لائهم كانوا ينتوون ذلك : وإنما تصادف أنها كانت فى طريقهم إلى الهند - كنجار وجنود فى خدمة شركة الهند الشرقية أو إلى داخل أفريقيا كمستكشفين تحدوهم روح الاكبتشاف التى بدأت فى الانتشار حوالى نهاية القون الثامن عشر .

وعند هذه النقطة يجهوز لنا أن نتهوقف لكى نطرح على أنفسنا هذا السؤال : « لم لم تكن مصر شائقة بما يكفى لكى يجملها تُزار من أجل ذاتها ؟ » والإجابة (إن جار أن تكون هذه إجابة) هى أن الشرق بأكمله لم يكن قد صار ، بعد ، ذا تشويق كاف - لا بالنسبة لانجلترا وحدها ، وإنما بالنسبة للعالم الغربي كله على وجه العموم . من المحقق أن شهرته كانت قد راجت نتيجة له «ألف ليلة وليلة» التي ترجمت في مطلع القرن الثامن عشر ، وأدت إلى ظهور كمية كبيرة من الكتابات المتصلة بالشرق التي نطلق عليها اسم «الحكايات الشرقية» . غير أنه بالرغم من أن الحكاية الشرقية كانت شكلا شائعا من أشكال التعبير أسهم فيه حتى المدكتور چونسون بروايته فراسيلاس» ؛ فإن هذا لا يعني أن الشرق ذاته كان مشهورا أو حتى شائفا في حد ذاته . إذ أننا نلاحظ أن كتاب هذه الحكايات الشرقية لم يعنوا كشيرا بأن يعرفوا أو يسجلوا الشرق على حقيقته ، وإنما كانوا معنين به - أساسا - من حيث هو أرضية للتعبير عن أفكارهم الحلقية أو الهجائية أو الفلسفية . فاللي كان يشوقهم - في حقيقة الأمر - هو الحكايات البسيطة التي يروونها ، أو المغزى الأخلاقي الذي يستخلصونه . ولم يكن الشرق ، طوال هذه الملدة ، إلا وسيلة لتلك الغاية .

ونحن نجد هذا الضرب ذاته من الحساسية لدى الرحالة القلائل العارضين الذين زاروا مصر قبل الحملة الفرنسية في طريقهم إلى الهند أو داخل افريقيا . لقد كانت مصر في نظرهم وسيلة إلى غاية - لا بمنى أنهم لم يزوروها لأجل ذاتها فحسب ، وإنما أيضا بمنى أنهم أوضحوا هذه الحقيقة في موقفهم من مصر ، كما يتضح في ملاحظاتهم .

وعندما نطالع هذه الملاحظات فإنمنا قلما نقع على وصف واحد للأرض أو للناس - لسبب واضح هوأن مصر لم تكن تثير اهتمام المراقب بما يكفي لتحقيق هذا الهدف . ربما تكون قمد أسدته بمادة للتفليف أوابتعشت فيمه صورا وأحاسيس تتصل بالكتاب المقدس أو الآثار الكلاسيكية ، ولكنها لم تستحوذ على اهتمامه كغاية في حد ذاتها .

والآن أشرح هذا مع الاستعانة بمثال أو مثالين . ونستطيع أن نبدأ بتأر مصر المقديمة ومبانيها التي يلوح أن تأثيرها في رحالة العصر كان مقصورا على الحقيقة الماثلة في أنها استثارت فيهم سلسلة من التأملات الأخلاقية التي تدور كلها حول ذلك الموضوع الشائع ، موضوع غرور المجد الإنساني . وهكذا نجد إليس إروين ، الذي مر بمصر في طريق عسودته من الهند في ۱۷۷۷ ، يكتب عند رؤيته الآثار [المصرية] قائلا إنها بمثابة « مدرسة يتعلم فيها الفخور الاتضاع ، والملحد الدين . وبها من الارشادات أكثر مما بأحلام الفيلاسفة أو دروس رجال الدين ٤ من الارشادات أكثر مما بأحلام الفيلاسفة أو دروس رجال الدين ٤ حاذبية مصر بالنسبة لهم تتمثل في قدرتها على ابتعات أفكار أو صور الخلاقية تتصل بالماضي . وهكذا نجد أن مسافرة أخرى ، هي إلايزا فاي التي كانت في طريقها إلى الهند عام ١٧٧٩ ، تكتب عند مشاهدتها التي كانت في طريقها إلى الهند عام ١٧٧٩ ، تكتب عند مشاهدتها الأهرام فتقون .

« . . قد كان بوسعى أن إخال نفسى قاطنة عالم مضى منذ زمن

بعيد . إذ من ذا الذى يستطيع أن يسرح البيصر في مبان أقيمت (دون إسراف في عدد السنين) منذ ما يربو عملي ثلاثة آلاف سنة ، دون أن يخطو إلى الوراء في الوجود ، ويعيش عبر أيام غبيرت الآن وطواها النسان كـ «حكاية تروى » ».

غير أنه إلى جانب مثل هذه التأملات في الطبيعة العابرة للمسجد الإنساني ، كانت مصر تبعث في مسافر تلك الأيام عاطفة دينية تشفى ، في بعض الأحيان ، على النشوة . وهكذا نجد أن حجاب القدم الذي كان الرحالة ينظرون إلى البلاد من خلاله لم يعد يثير تأملات خلقية من النوع الذي أوردناه والذي كانت تستثيره المقابلة بين الماضي والحاضر ، وإنحا أصبح يشير نغسمة من الغبطة الخالصة . فالرحالة إلايسزا فاي ، التي استشهدنا بكلامها ، تكتب من القاهرة فتقول :

« لقد كان المنظر حولى شائقا لجدته . وقد ازداد تشويقه عندما تأملت فى أنه البلد الذى بقى به بنو إسرائيل فترة من الزمن . ولقد قفزت إلى ذهنى تلك القصة الجميلة والتى لا مثيل لها ، إن جاز لى أن أقول ذلك : قصة يوسف وإخوته إذ رحت أمسح ببصرى هذه الضفاف التى لاذ بها البطريرك فى شيخوخته ، وشعرت بأنى فى حلم ، ولاحت لى ظروف كونى هنا بالغة الاد هاش » .

وكان هذا الشعور بالاستمتاع يغدو أكثر اتضاحــا عندما تستثـيره المطابقة بين قطع مــن الكتاب المقدس والمشــاهد المحيطة بالمسافــر وفي مثل هذه المناسبة ، كتب فرانسيس كولنز عام ١٨٠١ ليقول إنه ربما «ما كان ليستمتع بالحضور والنعمة الإلهيين قدر ما استمستع بهما وهو منهمك في عبادة الرب وتقديسه على رمال مصر » .

وبالنسبة لرحالة آخرين ينتمون لهذه الفترة كانت جاذبية مصر تكمن في أمور أخرى ، وإن ظلت هذه الجاذبية لا تعود إلى مصر في حد ذاتها ، وإنما من حيث صلتها بأشباء أخرى . فجورج بولدوين على سبيل المثال - وقد شغل منصب القنصل العام من ١٧٨٦ إلى ١٧٨٦ - يلوح مهتما بمصر بقدر ما تستطيع أن تكون ذات فائدة لانجلترا . وفي «ذكرياته» يقول :

إنى لا أتردد فى القـول بأننا نستطيع أن نعـتمد علـى إرسال ألفى
 سفينة من سفن التجارة فى مـصر إلى موانئ انجلترا كل عام . فهل ننسى
 ما كانته مصر ؟ لقد رأيتها ، يا سيدى ! » .

وكان هذا اتجاها نادرا في تلك الأيام ، ولكنه لم يكن أندر من وجهة نظر جورج وليم براون الذي زار مصر عام ١٧٩٢ راميا إلى النفاذ منها إلى اخشة . وإذ عجز عن المضى إلى ما وراء دارفور ، فقد ظل في مصر ست سنوات عكف فيها على دراسة العربية وعادات السمعب [المصرى] وأخلاقه . وكانت نتيجة ذلك كتابا من كتب الرحلات ظهر في لندن عام ١٧٩٩ وقالت عنه الصحف في عصره إنه ما كان ينبغي أن يظهر . . وكان السبب في ذلك هو أن طريقة الحياة الشرقية اجتلبت

بروان إلى الحد الذى فضلها معه على طريقة الحياة الغربية . والكتاب دراسة لطريقتين في الحياة ، تغطى عدة ميادين ، ولكنها تتضمن مبدأ كامنا هو الإيمان بتلقائية النشاط الإنساني ، والحياة التي لا تغلها قيود الفنون والعلوم ، كما تتضمن - أولا وقبل كل شيء - الإيمان بأخوة البشر . ويعتقد بروان أن اليونان والأوربيين قد ارتكبوا خطأ كبيرا بدمنهم الشعوب الشرقية بميسم « المتبربرين» إذ عنده أن « البحث غير المتحيز يثبت أنهم يتأثرون بكل ما هو جدير بالإصحاب لدى الشعوب المهذبة ، وأن الجرائم يُنظر إليها بينهم كما ينظر إليها في سائر الأمم ، وأنه بالرغم من أنهم قد يعبرون عن عواطفهم بطريقة مختلفة عن طريقتنا ، فإنها تنبع دائما من المنبع ذاته ، وتنصب على نفس الشيء » .

ومن الواضح أن هذا التفسير لطريقة الحياة الشرقية كان قائما على دراسة براون للمصريين . وعلى ذلك يجور لنا أن نعده أول إمارة على الاهتمام بالبلاد لأجل ذاتها . ويحور لنا أن نقول إن جاذبية مصر بدأت ، عند ذلك فقط ، تغدو أمرا مشعورا به .

٣) ملاحظات حول مفهوم د. هـ. لورنس للنموذج في الرواية (١٩٦٤) -١-

كان د. هـ. لورنس يرى أن ثمـة ضربين من الروايات التى يكتبها سواه . وليس معنى ذلك أنه كان يعد رواياته هى الأفـضل أو الأكـثر تفوقـا (وإن كان قد ظل يعـدها كذلك على الدوام) وإنما مـعناه أنه كان يعدها مختلفة . فهى تنجـز المهمة التى يجـمل بالرواية ، فى رأيه ، أن تقوم بها .

كستب يقسول : « إن الرواية هى أعلى شكل من أنسكال التسعبس. الإنسانى توصلنا إليه . ولم ؟ لاتها عاجزة عن المطلق ا(١١) .

وهذا هو السبب في أن الرواية قد اجتذبت لورنس ، فإنه - على حد قول الأستاذ ديفيد دتشز - كان يعدها قبالغة الافتقار إلى التحدد ، بالغة الحرية ، بالغة السقدرة على اختبار رؤية للحسياة دون أن تحصر نفسها ، بجمود ، في نطاقها (٢) . وسائر الروايات لا تتفق وهذا المثل الأعلى فهى تتبع نموذجا معينا من نماذج البناء ، ولهذا كان يعدها مجرد صور طبق

الأصل من بعضها بعضا^(٣) ، وليس معنى هذا أنها متـشابهة وإنما معناه أن النموذج الذى اتبعته قد قيد من حريتها ، وبالتالى جعلها غير قادرة إلا على معالجة ما هو مطلق .

ويقول الأستاذ ديتشز إن روائيا كبيرا كجيمز جويس ، الذي يتناول اللغة والحبكة على نحو واضح الجلة ، أقل تعرضا لأن يساء فهمه على نحو جلرى من د. ه.. لورنس الذى «بالرغم من تقليدية تقنيته الظاهرية ، ينتج في حقيقة الأمر شيئا جديدا تماما آلك . وقد كتب جريام هف يقول : «عندما نصل إلى لورنس لا يمكننا أن نطيل الحديث عن التقنية ، أو قوى التمثيل ، أو حتى البصر الحلقي ، لأننا سرعان ما نكتشف أننا إنما نتعمامل مع أفكار وحالات ذهنية لم نتبينها قط بوضوح إلى أن التقينا بها في هذا السياق المحدد آلاه . وهذا هو السبب في أنه ليس من اليسير إدراج لورنس في أى تصميم واضح لـ «الرواية الحديثة» سواء في انجلت اأو في أوربا لأنه «لا ينشق على موروث الرواية المجايئة من أجل تطوير ذلك التعريف الجمالي لمالم خطوط الرواية الذي يرتبط في أذها نا باسم هنرى جيمز آلا .

والحق أن لورنس يقف بمفرده لأن صفهومه للرواية مختلف ، وأكثر اختلافا على نحو جذرى عما قد كان الكثيرون على استعداد لأن يقروا به أو يدركوه . وقد لاحظ ناقد معاصر أن لورنس في نقده لسواه من الكتاب

ظل محتفظا بهذا الشعور بوجود تضاد بين ضربين من الروايات^(٧) .

وأحد الأسباب التي جعلته يجد الفرب الآخو على خطأ أن ذلك الضرب دائما ما يتناول شخصيات وعلى هذا فإنه يستبعد رواية إ. م. فورستر المسماة « طريق إلى الهند » بهذه الملاحظة : « إن التيارات التحتية للحياة أشد تشويها مما يلوح منها لنا : وإن إ. م. ليرى الناس ، الناس ولا شيء غير الناس ، إلى حد الغثيان »(٨) . وفي مقالته المسماة «دراسة لتوماس هاردي » يكتب عن رواية «هودة ابن البلد » قائلاً :

«ما المادة الحسقة للمسأساة في الكتساب ؟ إنها البطاح . إنها الأرض البدائية الأولية حيث تجميش الحيساة الغريزية . . وهذا كنشف دائم في روايات هاردى : فشمة خلفية كبرى ، حيوية وحسية ، أهم من الناس الذين يتحركون في مقدمتها الله .

وبعد ذلك بسنوات كتب في مراجعة له لرواية جرتزيا دليدا المسماة « الأم » يقول : « غير أن تشويق الكتاب لا يكمن في حبكته أو رسمه للشخوص ، وإنما في تقديمه للحياة الغريزية المجردة ه (١٠٠) . وما يعنيه لورنس بتقديم الحياة الغريزية المجردة قد تفسره لنا سطور قلائل من المقدمة التي كتبها أولدس هكسلي لطبعته لرسائل لورنس . يقسول همكسلي : « كانت موهبة لورنس الخاصة والمميزة هي حساسية خارقة للمألوف إزاء ما سماه وردزورث «أنماط مجهولة من الكينونة » . لقد كان دائما على وعي حاد بلغز المعالم ، وكان ذلك اللغز مقدما دائماً بالنسبة له ه (١١١) .

وقد كان لـورنس ، مثل « يولسيز» تنسون ، « لا يستطيع أن يكف عن السفرقط » وطوال أسفاره كان يكتب أيضا . وقد استخدم أغلب الأماكن التي زارها كأجواء لرواياته ، والكثير من أسفاره قد تمثل في رواياته نفسها . والحق أن كثيرا من روايات لورنس ليست بالغة الاختلاف عن كتب الرحلات التي كتبها ، لأن عنصر « المكان» يلعب في كليهما دورا مركزيا . وقد كتب الأستاذ مارك شورر عن د. هـ. لورنس يقول : «ليس ثمة كماتب آخر حديث اجتذب «المكان» خياله بمثل هذا القدر من المباشرة والعمق . بل أنه كشيرا ما يغدو الشخصية الرئيسية عنده (١٢) . غير أن حب المكان لم يكن وحده الذي جعل لورنس يسند إليه مثل هذا الدور في رواياته ، وإنما دعاه إلى ذلك ما سماه «فسيولوچية المادة» التي يعترف بأنها ظلت آجتابه على الدوام . وقد كتب يقول في رسالة إلى يعترف بأنها ظلت آجتابه على الدوام . وقد كتب يقول في رسالة إلى إدوارد جارنيت بتاريخ ٥ يونيه ١٩١٤ :

(إن الشائق في ضحكة المرأة هو عين الشائق في طي جزيئات الصلب أو فعلها أثناء التسخين : فالإرادة الإنسانية ، ولتسمها فسيولوجية . . . للمادة هي التي تجتلبني . وإني لاآبه كثيرا لما تشعو به المرأة بالمعنى العادى لهذه الكلمة . فهذا يفترض أن لها أثنا تشعر بها . وإنما يعنيني فقط كنه المرأة وما هي عليه ، لا إنسانيا وفسيولوجيا وماديا ، طبقا لاستخدام الكلمة . . ولا ينبغي عليك أن تبحث في رواياتي عن الأنا الثابتة القديمة للشخصية ، فإن ثمة أنا آخر يغدو الفسرد ، طبقا لعمله ، أمرا لا يمكن التعرف عله ها(١٢) .

ومعنى ذلك أن الحياة الخريزية هي ما يقسرر الأفعال الإنسانية بحيث أن تقديم الشخصب، ت الفردية بتلك الطريقة خليق أن يكون أمرا عقيما وتزييفًا للواقع . وفي هذه الرسالة نفسها إلى جارنيت يقول لورنس : اإن ما هو طبيعي ولاإنساني في الإنسانية يشوقني أكثر مما يشوقني العنصر الإنساني العتيق الذي يجعل المرء يتصور الشخصية في تصميم خلقي معين ويجعلها متسقة ١(١٤) . والحق أن اعتراص لورنس على التصميم الخلقي المعين الذي تتصور الشخصية في نطاقه انما هو رفض للثنات والنحديد . لأن التحمديد في رأيه يعني الموت ، والشخصية التي تمفص على حسب غوذج لا يمكن أن تكون شخصبة حية يقول في مقالته المسماة « لمادا تهم السرواية ؟ ٤ : ﴿ إِذَا أَنَا قُلْتُ عَنْ نَـفُـسَى : أَنَّنَا هَذَا أَو أَنَا ذَاكُ ! -فحينذاك ، إن أصررت على ذلك القول ، أتحول إلى شيء غبى ثابت كعمود معسباح، (١٥) . ويمضى قائلًا : الوفي الرواية لا تستطيع الشخصيات أن تفعل شيئا عدا أن تعيش . ولئن ظلت صالحة طبقًا لنموذج ، أو شريرة طبقا لنموذج ، أو حتى طيارة طبقا لنموذج ، فإبها تكف عن أن تكون حية ، وتسقط الرواية ميتة؛ (١٦) .

وإذا كان لورنس غير راضٍ عن الشخصية التي تُقص حسب نموذج فإنه لا يطيق صبرا عليها عندما تكون مشغولة بنفسها على نحو يستغرقها تماما . وفي مقالته المسمساة «جراحة للرواية » يجد أن الغلطة الرحيدة التي تشترك فيها الرواية الجادة والروايات الشعبية هي أن الشخصيات فيها واعية بذاتها .

كتب يقول : «أوقد شعرت بألم في إصبع قدمي الصغير أو لم أشعر ؟ » هكذا تتساءل كل شخصية من شخصيات المستر جويس أو المن رتشاردسون أو مسيو بروست (١٧) . ويصف الرواية الجادة بأنها «شيخوخة ناضجة قبل الأوان » والرواية الشعبية بأنها » مراهقة عاجزة عن أن تشب عن الطوق» لأن الشخصيات في كلتهما منغمسة في كنه ذاتها .

ويقول لورنس إن السبيل الوحيد أمام الرواية لكسى تحرج من هدا «النزو الواعى بذاته» هو أن تقدم لنا « مشاعر جديدة ، جديدة حقا . . . بدلا من أن تبوح على ما هو كائبن أو ما كان ، آو ابتكار أحاسيس حديدة تسير على الخط القديم . عليها أن تشتى لنفسها طريقا ، كفتحة في جدار» (١٨) .

-4-

فى مقالته المسميتين « لماذا تهم الرواية ؟ » و«الأخلاق والروابة» يصوغ لورانس آراءه الأساسية في الرواية التي ربما كانت قادرة ، أكثر من أن شيء آخير ، على أن تفسر صيق صدره به المضرب الآخر من الروايات . وأول هدده الآراء هي أن الرواية إنما تعني بخبرة الإنسان كاملة ، ولهذا كانت مهمة . إنها «كتاب الحياة» ، كما يسميها ، تؤثر

باكستمالها في الإنسان الحي بأكسله . والروائي بهذا المعنى يعلو على القديس والعالم والفيلسوف والشاعر الذين هم أساتذة في أجزاء من الإنسان ، ولكنهم ليسوا أساتذة في الإنسان بأكسله . ويقول لورنس في الماذا تهم الرواية ؟ وإن الرواية هي كتاب الحياة اللامع الوحيد . والكتب ليست هي الحياة ، وإنما لا تعدو أن تسكون اهتزازات في الأثير . غير أن الرواية ، باعتبارها اهتزازا ، تستطيع أن تجعل الإنسان الحي بأكسله يرتعش وهذا أكثر مما يستطيع الشعر أو الفلسفة أو العلم أو هزة أي كتاب آخر أن يحدثه ١٩٠٤ .

قالرواية هي وحدها التي لا تعجل بالنصو في اتجاه واحد : ولهذا كانت متفوقة على غيرها . لأن أى اتجاه صحدد إنما ينتهى بطريق مسدود ، أما الرواية فلا تفضى إلي شيء لأنه ليس ثمة شيء يُمضَى إليه . ويقول أولدس هكسلى عن مذهب انعدام الوجهة الكونى الذي يعزوه إلى لورنس :

« ليس ثمة وجهة . فالحياة والحب هما الحياة والحب ، وحزمة أزهار البنفسج هي حزمة أزهار البنفسج ، أما إقحام فكرة وجهة ما فخليق بأن يدمر كل شيء . عش ودع الآخرين يعيشون ، أحب ودع الآخرين يعبون ، ازدهر واذبل ، واتبع منحني الطبيعة المستمر في الجريان بلا وجهة ،(۲۰) .

ومن الطبيعي ألا يكون في مثل هذا التصميم للوجود موضع للمطلق

لان الأمر ليس مقصورا على أن كل الأشياء عديمة الوجهة ، وإنما هي في حالة تغيير دائم أيضا . والحق أن ما يدعوه هكسلى مذهب انعدام الوجهة الكونى إنما هر مذهب الحركة الهيسراقليطى القديم . ويكرر علينا لورنس المرة تلو المرة ، في مقالتيه السالف ذكرهما ، أن كل الأشياء في تغير ومن هنا لم يكن أي شيء حقيقيا هلى نحو مطلق .

يقسول في «لماذا تهم الرواية؟ »: « لا يجسمل بنا أن تسطلب أى مطلقات أو مطلق . لبتخلص إلى الأبد من الاستعمار الدميم الذي يمثله أى مطلق . فليس ثمة ما هو صواب على نسحو مطلق . وإنحا كل الأشياء تجرى وتتغير ، وحتى التغيير ليس مطلقا . والأمر بأكمله إنما هو جمع غريب بين أجزاء تلوح متنافرة في مظهرها ، وتخصى الواحدة منها آخذة برقاب أخرى »(٢١) .

والحقيقة على ذلك نسبية ، بل إن الحق هو أن الحقيقة الوحيلة بالنسبة للإنسان هي أن يقيم علاقة مكتملة بين نفسه والكون المحيط به . يقول لورنس في «الأخلاق والرواية» : «وذاك هو سبيلي لإنقاذ نفسي : بأن أقيم صلة خالصة بيني وبين شخص آخر ، بيني وبين سائر الناس ، بيني وبين أمة ، بيني وبين جنس من الرجال ، بيني وبين الحيوانات ، بيني وبين الأشجار أو الزهور ، بيني وبين الارض والسموات والشمس والنجوم ، بيني وبين القمر : علاقات خالصة لانهاية لها ١٩٢١ . غير أن هذه العلاقة في حالة تغير مستمر ، لأننا إنما نكون علاقات جليدة

باستمرار . ومن هنا كانت أهمية الرواية . فهي تعلو على الفلسفة ذات الأفكار الثابتة وعلى العلم ذى القوانين لأن هذيبن الأمرين «يريدان طوال الوقت أن يصلبانا على هذه الشجرة أو تلك» (۱۲۳) . غير أن كل ما في الرواية نسبى لأن «كل شيء إنجا يكون حقا في عصره ومكانه وظروفه ، ولكنه يغدو زائفا خارج مكانه وعصره وظروفه (۱۳۵) . وهذا هو السبب في أن لورنس يصف الرواية بأنها » أعلى أمثلة الصلات المتداخلة المستخفية التي اكتشفها الإنسان» (۲۰۰) . ذلك أنه تبعا لمذهب التغير أو ما يدعوه ولترباتر المبدأ النسبي تستطيع الرواية ، خيرا من أى شيء يدعوه ولترباتر المبدأ النسبي تستطيع الرواية ، خيرا من أى شيء أخر ، أن تكشف لنا عن «قوس قزح المتغير لعلاقاتنا الحية »(۲۲) .

والروايسة تستطيع أن تساعدنا على أن نعيش كما لايستطيع شيء آخر ، لأن الرواية تعلو على الحياة بأنها تكشف لنا عن صلاقات جديدة عبد . والآن قبإن في الحياة كثيرا من العلاقات التي ليست حقيقية لأن الشيء لا يغدو حياة لمجرد أن شخصا ما يفعله . . وإنما هو لايعدو أن يكون وجودا . ويقول لورنس : ﴿ إنما نعني بالحياة شيئا يلمع ، ويتسم بصفة البعد الرابع ((())) . وهذا هو ما يعبوز الروايات الشعبية التي تطبخ مادة بالية من العلاقات القديمة ، كما يعوز مصوراكروفاييل الذي لايعدو أن فيخلع أردية جديدة فخيمة على علاقات مبق لها أن جربت ((())) غير أنه عندما يرسم فان جوخ أزهار عباد الشمس فإنه يفعل شيئا مختلفا . إنه فيسين ، أو يحقق ، العلاقة الحية بين نفسه كإنسان وزهرة

عبداد الشمس كزهرة عبداد شمس ، في لحظة الزمن السريعة الألم. ورسمه لا يقدم لنا زهرة عبداد الشمس نفسها ، وإنما رؤيته العصبة على اللمس تماما : وهي ثمرة زهرة عباد الشمس نفسها وفان جوخ نفسه . ويشرح لورنس الأمر بقوله : " إنها لا توجد إلا في البعد الرابع الذي كثر الجدال حوله . . . أما في الفضاء ذي الأبعاد فلا وجود لها الألمان ومعنى هذا أن الفن ، بكلمات ولتر باتر ، لا يتكون من " نسخ الحقيقة المجردة ، وإنما حس الفنان بها الألمان ولتر باتر ، لا يتكون المحيط به التي يصفها لورنس بانها "الصلة المكتملة بين الإنسان والكون المحيط به الألالان .

ويقول لورنس: "إن مهمة الفن هي أن يكشف عن العلاقة بين الإنسان والكون المحيط به ، في اللحظة الحية (٢٣٠). بيد أن "العلاقة بين جميع الأشياء " تتغير من يوم ليوم على شكل تسلل مستخف للتغير » . ويغضى لورنس قائلا: " ومن هنا قان الفن الذي يبين أو يقيم علاقة أخرى كاملة سيظل جديدا إلى الأبده (٢٤٠). وتلك تقريبا هي نفس النتيجة التي انتهى إليها باتر عندما قرر أن الفن يمننا بـ "انطباع لذي خاص فريد » لأن مادة الفن ليست هي الحقيقة المطلقة وإنما "الحقيقة بكل أشكالها المتنوعة التي لا حد لها كما يشكلها تفضيل الإنسان لهذا الشيء أو ذاك، بكل أشكاله المتنوعة التي لا حد لها . . . متصلة بالنفس ، وبنزوعها وإرادتها »(٢٥٠). ولئن وبشخصية محددة ، لها ما تفضله ، وبنزوعها وإرادتها »(٢٥٠). ولئن

قرابة من نوع معين تصل بينهما . لأنه لما كانا كلاهما قد انطلقا من نفس الفرض ، وهو أن الحقيقة نسبية ، فقد وجدا نفسيهما ملزمين بالانتهاء إلى نفس النتائج تقريباً (٣٦) . وليس من النادر ، على سبـيل المثال ، أن نجد باتر ولورنس كليهما يقارنان بين الحياة والفن مادام موقفهما من هذين الأمرين مصطبغا على نحو قوى بالمبدأ النسبي . فباتر إذ يخلص لرؤيته القائلة بأنه لا شراء مطلق ، يكتب في خاتمة كتابه اعتصر النهاضة الله فيقلول : « ليست تمرة الخبرة ، وإنما الخبرة ذاتها ، هي الغاية ١٤/١٠) . وبالمشل فيإن ليورنس يقسرر في «الأخسلاق والرواية» أن «العلاقة ذاتها هي المفتاح الحي المفضى إلى الحياة ، وليس ذلك المفتاح هو الرجل ولا المرأة لأن " العــلاقة بين الرجل والمرأة ســنظل تتغــير إلى الأبدة (٣٨) . ووظيفة الفن بالنسبة لبساتر هي أن يمدنا بعاطفة حقيقية «تشتعا, دائما بلهب صلب أشبه بلهب الجوهرة » بمعنى أن العاطفة ستظل تبقسينا أحسياء حقا . ويقمول لورنس : «أن تغدو حيا ، أن تغمدو إنساناً حيماً ، أن تغدو إنسانا حميا كاملا : ذاك هو بيت المقصيد . وفي خمير أحوالها تستطيع الرواية ، والرواية قـبل أي شيء آخر ، أن تساعدك على ـ تحقيق ذلك . فهي تستطيع أن تساحدك على ألا تكون رجلا ميا في حياتها (٢٩) . ولكي تكون الرواية قادرة على تحقيق ذلك ينبغي أن تكون في خير أحوالها ، أي أن عليها أن تكشف عن علاقــات حقيقية وحية . وحين تفعل ذلك فإنها تصير ، كما يقول لورنس ، «عملا أخلاقيا ، ولا يهم بعبد ذلك ما تتكون منه هذه العبلاقة ه(٤٠) . غيب أنه لكي تكون الرواية عظيمة ينبغى أن تكون العلاقة فى حد ذاتها هى الغاية مثلما كائمت الخبرة فى حد ذاتها هى الغاية بالنسبة لباتر . ويقول لورنس : « إذا كان الروائسي يبجل العلاقة فى حد ذاتها فستكون روايته عظيمة »(١٤) .

وبهـذا المعـني تكون الرواية معنية بخبرة الإنسان كـاملة : وهي العلاقة بين الإنسان والكون المحيط به ، في اللحظة الحية . وهذا هو السبب في أنه لا يجمل بالرواية أن تتناول شخصية معينة أو انفعالا معينا كغاية في حد ذاته ، لأن كلا من الشخصية والانفعال - شأنهما في ذلك شمان أي شيء آخر - نسبى بالقياس إلى العلاقة في حد ذاتها . ويكرر لورنس علينا : «إن العالاقة الخالصة ، والاتصال الخالص، ، هما الشيء الوحيد المهم»(٢) . ولهذا كانت الرواية المعنية بالعلاقة في حــد ذاتهــا ولأجل ذاتها هـي كتــاب الحيــاة . لأن العلاقة المكتــملة بين الإنسان وكونــه هــي الحيـــاة نفسها ، واكتماله هو السبيل الــوحيد للتأثير في الإنسان الحسى بأكسمله . ويسقول لورنس في «لماذا تهم الرواية» : «إنبي لأتطلب من مجموعي أن يرتعش بأكمله» . ويمضى قائلا : الوعلى قدر ما يكن لهذا أن يتحقق من طريق الاتصال ، فإنه لا سبيل لتحققه إلا عندما توصّل رواية بأكملها نفسها لي . إنما إيسخولوس وهوميسروس وشكسبيسر أرفع الروايات القديمة مسرتبة ؛ فهم كل الأشسياء لجميع البشر^{1(٤٣)} .

يقول لورنس في «الاتحالاق والرواية» : « في كل مرة نناضل فيها من أجل إقامة علاقة جديدة مع أى إنسان أو أى شيء نجد أن هذه العلاقة معرضة لأن تحدث ألما على نحو ما . لأنها إنما تمنى النضال مع العلاقات القديمة وإحلال أخرى محلها ، وليس هذا بالأمر الباعث على البهجة قط . . أضف إلى ذلك أن التأقلم بين الأشياء الحية على الأقل معناه أيضا القتال ، لأن كل جانب لابد حتما أن «يبحث عن مصلحته» عند الآخر ، الفتال عليه "(٤٤) .

ومعنى هذا أن العلاقة الجديد تتضمن على الدوام قتالا ومقاومة من كلا الجانبين . ولهذا كانت مؤلمة . بل أن الأعسمال الفنية الجديدة ستظل تؤلم على الدوام مادام الفن معنيا بالكشف عن العلاقات الجديدة . ويقول لورنس : « لك أن تحكم على واقعيتها بالحقيقة الماثلة في انسها تثير لونا معينا من المقاومة ، ثم ترغم الناس - في نهاية المطاف - على لون معين من التقبل ه(ه)

وهكذا فإنه لكى تقيم علاقة جديدة ، كانت المقاومة محتومة . ذاك هو القانون . فيهل يمكن أيضا أن يكون هو النموذج الخاص بالفن ؟ إن مجرد الصراع بين قبوتين منفصلتين لا يكفى ، في رأى لورنس ، لإمداد الأعمال الفنية بالنموذج أو لتحقيق الشكل الفنى . وهذا هوالسبب في أن لورنس يجد المأساة الحديثة ضميفة لانها « في تعديها على العمرف

الاجتماعي قد جُعلت بحيث تجلب الدمار في أعقابها ١(٤٦) . لأن دمار المرء بواسطة المجتمع معناه أن المرء قد فقد اكتماله وتحول إلى مخلوق اجتماعي . إن أن ويوستاسيا وتس وسووكليم : كلهن مخلوقات اجتماعية ، وهذا هو السبب في أن اقضاء الإنسان هو الذي أودي بهن ، وليس قضاء أرواحهن. وهاردي في أعساقه متعاطف مع الفرد ضد المجتمع ولكنه - شأنه في ذلك شأن تولستوي - لا يستطيع أن يمنع نفسه من اتخاذ الموقف المقابل . فلابد له من أن يقف بجانب العادى ضد الاستمثناء ، بل لابد له - في حقيــقة الأمر - من أن يقف ضد نفـــه . ويشرح لورنس ذلك بقلوله : ﴿ وعلى ذلك فإنه يخلق فردا لا تشريب عليه ، إن قليلا أو كثيرا ، وإذ يجعله يبحث عن تحقيق ذاته -وذلك أعلى أهداف - فإنه يبرزه وقد دمر بواسطة المجتمع ، أو بذلك الجنزء من نفسه الذي يمثل المجتمع ، أو بأى تجسيد قريب للفكرة الوطنية . . ومهما يكن من أمر فإنه لكي يضعل ذلك لابد له أن يختار فسردا فيمه ضعف محقق ، أو ضرب معين من برود الطبع ، أو افتقار إلى المبرونة ، أو ارتباط حتمى لا يُقهر بالمجتمع (٤٧) . ذلك أنه ليــس للمخلوق الاجـتماعي حياة فردية خماصة به ، ووجموده المعنوي إنما يعتمد ، إن قليلا أو كثيرا ، على الأخلاق المتعارف عليها . وما دام الفرد لا يستطيع أن يسلخ نفسه عن المجتمع فإن صراعه معه - إن كان ثمة صراع على الإطلاق - سيكون مثيرا للشجن أكثر منه مأسويا .

وبينما يظل الإنسان إنسانا - قبل أن يسقط ويغدو فردا اجتماعيا - فإنه يشعر بنفسه ببسراءة داخل الاتصال الأكبر للكون ، ولا يكون حينذاك منقسما أو مقصوصا . قد يقف الناس ضده ، وقد يعلو مد الحوادث ليجرفه معه ، ولكنه يظل على وفاق مع الاتصال الحي للكون ، ولا يمكن أن يجرف بعيدا عنه . . فبراءة الكائن الإنساني وسذاجته الاساسيتان ، وإحساسه بأنه على وفاق مع الكون العظيم - اتصال المكان - الرفاق - الحياة - هي الشيء الحي في الرجل العظيم ، وشعلة نووية صافية في كل إنسان مازال محتفظا بحريته (۱۸۵) .

غير أن الفسرد الاجتماعي ليس بالحبر ، فعلاقته بالكون قد رسمت على نحو آلى ، بل تضاءلت - في حقيقة الأمر - لتغدو مجرد مسئولية أمام رفاقه في البشرية . والشمعور الفردي لا يغدو محكنا إلا عندما يكون ثمة اتصال و عندما يغدو الأتا والأنت والهو شيئا متصلاة (٤٩) . وهذا هو السبب في انك لا تستطيع أن تنتج فنا أي كشفا عن الاتصال نفسه ، عندما لا يكون ثمة اتصال . والاتصال الحقيقي بين الإنسان والكون المحيط به متعذر التحقيق بالنسبة للمخلوقات الاجتماعية لانها قد فقدت توحدها مع الكون . وأرجاعها ليست إزاء ما هو أساسي وحيوى وإنما إزاء ما هو مادي وتقليدي فقط . ومن هنا فإن الصراع - إن كان ثمة صراع على الاطلاق - سيكون خارجيا بمعني أنه لن يدور بين القوانين صراع على الاطلاق - سيكون خارجيا بمعني أنه لن يدور بين القوانين الكامنة في عين مادة حياتنا . وهو لا يمثل علاقة مكتملة بين الفرد والكون

لأن الرغبة والدافع عند الفرد قد انحمدرا من الحقيسقة التلقائيسة إلى الآلية الميكانيكية التي هي الحقيقة المادية .

ويقول لورنس في « دراسة لتوماس هاردي » : « ثمة افتقار إلى الصرامة وتردد بين الحياة والرأى العام يهبط بروايات وسكس عن مرتبة المأساة الخالصة . فنحن لانجد فيها قوانين الكينونة الأبدية التي لا تتغير وهي تنتهك ، ولا تلك الحياة ذات الحيوية ، والقوى التي يتصارع بعضها مع بعض ، حتى لتؤدى إلى المأساة حتما ، وإن لم تؤد بالضرورة إلى الموت على النحو الذي نراه عند ايسخولوس العظيم . ففي وسكس يذعن الفرد لما هو في رأيه العام الضحل ، وفي أعماقه العقد الإنساني الذي نعيش بمقتضاه معا ، لكي نكون مجتمعا هاده) .

وليس هذا هو الشان مع أوديب أو أجاعنون أو أورست أو مكبث أو لير أو هملت فهم إنما دمرتهم أهوائهم الخاصة المتصارعة (١٥). ويقول لورنس «إن الحدث إنما يجرى بين القوى الفردية الوحيدة العظيمة في طبيعة الإنسان ، وليس بين ما يمليه المجتمع والأهواء الأصلية» (٢٥). وعندما قتل مكبث دنكان قسم نفسه إلى جزئين متعاديين وعلى هذا « لم يكن ثمة شيء خارج نفسه ، كسما هو الحال مع كليم وتروى وتس أوجود» . ويرى لورنس أن أكثر ما في عثار حظ جود إثارة للشجن هو فشله في الالتحاق بجامعة أكسفورد .

غير أن الصراع بين قوتين متعارضتين داخل نفس الفرد لا يمكن أن

يتحقق إلا بتسجاوز الأخلاقيات المتسعارف عليها . من الحق ، كسما يقول لورنس ، أن كل عسمل فنى يرتسبط بنظام أخسلاقى من نوع ما ، ولكن الفنان - بخلاف الاخلاقى - ينبغى أن يسمح لشخصياته بالتحرك فى كل اتجاه . وليس بوسسعه أن يصر على ذلك الجانب الاخلاقى المتسمس مع الحفط المباشر للتطور فى عصره ، ويستسبعد كل ما عداه . وينبغى عليه أن يخضع للنقد ، فى نطاق العمل الفنى ذاته ، النظام الاخلاقى الذى يرتبط به ، أو ميتاقيز يقيته الخاصة . وينتسهى لورنس إلى أنه ق من هنا ينبع التناقض ، والصراع الضرورى لكل مفهوم ماسوى "(٢٥) .

0 0 0

وصند كل المفنانين تجد أن هذا المتناقض إنما يقموم بين المقانون والحب ، بين الجسد والروح ، ولكن ما يحدد قيمة المعمل الفنى هو درجة نقد ميتافيزيقيته . ويقول لورنس في « دراسة لتوماس هاردى» :

انظام الأخسلاقي لأي عسمل فني ، أي ميسافيزيقيسته ، لاختسار النقد ، في نطاق العمل الفني ، هي ما يحقق الميمة الباقية لذلك العمل وقدرته على الارضاء (١٥٥) .

وبمعنى آخر فإن ما يضفى القيمة على العسمل الفنى هو الخط الذى يسير فيه الصراع وهو ، فى الواقع ، نموذج النقد الذى توضع الميتافيزيقية تحت محكه ، فى نطاق العسمل الفنى ذاته . ذلك أنه عندما يستحدث لورنس عن ميتافيزيقية فإنه لا يعنى بها الفلسفة التى يجب أن تقرر فى الرواية ، وإنما يعنى هيكلا بنائيا لنظرية في الكينونة تكون متنضمنة في بناء الرواية .

« لأن الرواية عالم أصفر ، ولأن الإنسان فى نظرته إلى الكون ينبخى أن ينظر إليه على ضوء نظرية فإنه ينبخى أن يكون لكل رواية خلفية أو هيكل بنائى لنظرية فى الكينونة ، أو ميتافيزيقية ما . غير أن الميتافيزيقية ينبغى أن تخدم دائما الهدف الفنى الواقع وراء الهدف الواعى للفنان ، وإلا غدت الرواية رسالة ه(٥٥).

وليست الميتافيزيقية ذاتها ، وإنما النموذج الذي تتبعه ، هي ما يقرر ما إذا كان العسمل الفتي عظيما أولا . لأن الميتافيزيقية تستألف دائما من صراع بين الحب والقانون ، ولكن نموذج العسراع يختلف من كاتب لآخر . وعلى ذلك فإن شكل روايات توماس هاردي هزيل لائه هو نفسه ميتافيزيقي دديء : يقول لورنس : «لا ينبغي للمرء أن ينظر إلى هاردي على أنه ميتافيزيقي ، ضعيف من هله الناحية . وليس في عمله ما هو أدى للرثاء من مجهوداته الغليظة لدفع الاحداث إلى خط متمش مع نظريته في الكينونة ، وإلى جعل الكارثة تمين بمن يمثلون مبدأ الحب . وهو يفمل ذلك على نحو مسرف في السواء ، ونتيجة لهذا المجهود فإن الشكل عنده مقيت إلى أبعد حد الله المن مونبرن ، حيث نجد كل ضروب الاقرار بالحد ، وحيث الحب ليس حبا وإنما هوى ، وهي جزء ضروب الاقرار بالحد ، وحيث الحب ليس حبا وإنما هوى ، وهي جزء من القانون «يكاد الشعر يغدو إحساسا وليس خبرة أو اكتمالاا"(١٥) .

ولورنس ينظر إلى الاصمال الفنية ويحكم عليها دائما على أساس مخوذج ميتافيزيقيتها - أى العلاقة بين مبدأ الحب ومبدأ القانون فيها . وعلى هذا فإن استخولوس ممتاز لأننا نجد عنده القانون والحب في صورة «اثنين - في واحد - بكل جلالهما ... «(٥٨) على حين أن يوربديز «بطموحه إلى الحب وما يكاد يشفى على أن يكون كراهية للقانون ... أقل قدرة على الإرضاء »(٥٩) . ففي جوقات يورپديز وحدها ، حيث الحب ذو علاقة حقيقية بالقانون ، نجد الإرضاء الكامل .

ويـو كد لورنس المرة تلو المرة أن الميتافيزيقية ذاتها ليست هي الأمر المهم ، وإنما المهم هـو النموذج الذي تتخذه . لأن اهتمام لورنس بالتناقض بين الحب والقانون ، كما يتكشف في مختلف الأعمال الفنية ، هو – في حقيقة الأمر – اهتمام بالشكل الفني . وعندما يكون ثمة ترجيح لكفة أحد هذين المبدأين يعاني الشكل من جراء ذلك كـما هو الشأن في حالة هاردي أو تولستوي أو يورپديز أو سونبرن : لأن الشكل إنما يتالف من اتصال هذين المبدآين ، أو الاثنين – في – واحد ، في حالة صراع من اتصال هذين المبدآين ، أو الاثنين – في – واحد ، في حالة صراع يتهي بالتوفيق بينهما .

ا إن الارتباط بميتافيزيقية لا يحقق بالضرورة شكلا فنيا . ومن المحقق أن التشبث المبالغ فيه بميتافيزيقية عادة ما يقضى على أى إمكانية لبلوغ شكل فنى . فالشكل الفنى كشف عن مبدأى الحب والقانون فى حالة صراع ، وإن يكن ينتهى بالتراضى : إنه حركة خالصة تناضل

ضد الروح ومع ذلك تتصالح معها ، وقوة نشطة تلاقى وتقهر - ولكنها مع ذلك لا تقهر – الجمود ^{۱۹۰۱} .

وقد كان لورنس ينظر إلى الشكل على أساس الحركة أو على أساس حركـتين كل منهما تفساد الآخرى ولكنها رغم ذلك تتـحد معهـا لأنها حركة اثنين - فى - واحد . وهذا نموذج لتطبية هذه الفكرة على الشعر :

 « وإنه لمدهش جدا في الشعر . أعنى هذا الإحساس بوجود صراع متضمن في تراض :

لك التحية ، أيها الروح الطروب!

فأنت لم تكن طائرا قط

يا من تصب ،" من السماء أو قربها ،

ملء قلبك

في ألحان غنية من الفن التلقائي

فشلى هنا يريد أن يقبول إن القبرة روح خالص لا يحسره شيء ، وحركة خالصة . ولكن نفس عبارة « فأنت لم تكن طائرا قط » فيها اعتراف بأن القبرة هي في الواقع طائر ، وشيء عيني لحظي . ولو أن شلى كان قد قال : « أنت لست بالطائر قط » لفسد عليه الأمر كله . ويريد شلى أن يقول إن الأغنية تنصب من السماء ، ولكنه يعترف بأنها قد تكون منصبة « من قربها» .

وهنا نجد عــلاقة كــاملة بين السمــاء والأرض ، والبيت الأخــير إنما يصور صوت القبرة في غنائها ، والاثنين – في – واحد الحقيقيين .

وإن مجرد الارتباط بقافية وإيقاع متطم لإقرار بالقانون ، إقرار بالجسد ، بالكائر و بعطلبات الجسد ، واعتراف بالسكون الإيجابي الحي الذي هنو من الحياة بمثابة نصفها الآخر المختلف عن إرادة الحركة الخالصة . وفي هنه الاكتمال نجد أنهما يتمثلان في مقاومة واستجابة العريس والعروس وقد اقترب كلاهما من صاحبه ؛ وعلى هذا فإن الاستجابة والمقاومة تعدوان أكثر ، هافة ، غد متميزتين ويزداد حظهما من ذلك في فعل الاكتمال ، وفي حركة اثنين - في - واحد لا يتميز أحدهما عن صاحبه ، وليست حركة اثنين يقترب كلاهما من صاحبه على نحو أخرق قراد) .

0 0

وينبغى لمبدأى الحب والقانون أن يلتقيا دائما فى ظل شروط جديدة، وعلى ذلك ينبغى للشكل أن يكون مختلفا فى كل مرة . والحق أن لكل عمل فنى شكله الخاص الذى لا صلة بينه وبين أى شكل آخر ، فيحا يقول لورنس ، ويستطرد قائلاً : «عندما يدرس مصور شاب أعمال أستاذ قديم لا يدرس فيها الشكل لان ذلك تجريد لا وجود له . وإنما يدرسه فى المحل الأول ليفهم كيف أن ذلك الاستاذ العظيم القديم قد عانى فى نفسه صراع الحب والقانون ، ووقق بينهما »(١٢) . وبمعنى آخر فان

بالرغم من أن نموذج الحب والقانون اللذين فى حالة صراع ، وإن يكونا يتراخيان ، يتخذ أشكالا مختلفة باختلاف الاعمال الفنية ، فإن الشيء الذى ينبغى أن يسنأثر ماهتمامنا دائما هم النموذج لا الأشكال التى يؤدى إليها ، لأن هذه الأشكال محردات لا وجود لها إلا من حبث أنها تكتف عن النموذج .

والشكل الذي يتضمن التقنية والوعى الدات أمر مقيت لدى لورنس. وقا كتب بقيه ل : « إن الشكر المحدد آلى (٦٢) . ومرة أخرى يقول : « الله الشكل في قصصه البليدة . . ولكنها أدبية ، مولهة ، على نحو يدعو للقنوط . وهذا أيصا هو الشأن مع أغلب قصص موياسان . ولئن كان لـ «مسلم بوناي، » شكل فإنما هو شكل مسطح (١٤) . وقد كتب عن رواياته يقول : «يريدونني أن يكون لكتاباتي شكل ، ومسعني هذا أنهم يريدون مني أن أستخدم ذلك الشكل الشار النفار العظام الذي يستخدمونه ، وما أنا بغاعل «(١٥) .

وقد كان لورنس - مثل كولودج وغيره من الرومانسيين - يؤمن بالشكل * المعضوى * أو *المعبر* . غير أن مسدأ الشكل كنموذج فطرى يتسق مسع مذهبه الفنى . وفى رسالة كتبه الإدوارد جارنيت بتاريخ ٥ يونيه ١٩١٤ يقول : *ومرة أخرى أقول : لا تبحث عن تطور الروايسة لكى تتبع تطور شخصيات معينة فيها : فالشخصيات تدخل فى نظاق شكل إيقاعى آخر مئلما يجرى المرء قوس قيئار عسبر

صينية جميلة نثر الرمـل على صفحتـها برقة فيتخـذ الرمل خطوطا غير معروفة (٦٦).

-1-

كتب لورنس في مقالته المسماة ٥ دراسة لتوماس هاردي ٠ .

"والآن فإن مبدأ القانون إنما يتمشل أقوى ما يتمثل في المرأة ، ومبدأ الحب إنما يتمشل أقوى ما يتمثل في الرجل . في كل مخلوق تسمثل الحبركة وقانون التسغير في الذكر ، ويتمثل الشبات والمحافظة في الآنثي . ففي المرأة يسجد الرجل حذره وأساسه . وفي الرجل تجد المرأة قشرتها وازدهارها . . . فالرجل والمرأة تجسد للحب والقانون ، وهما جزءان يكمل أحدهما الآخر عالاً) .

وعندما يسوق لورنس مشالا آخر يقرر أن الصلاقة العظمى بالنسبة للإنسانية ستكون دائما هى العلاقة بين الرجل والمرأة ، لأن هذه العلاقة - كما وصفها لورنس - هى ٥ المفتاح الرئيس للحياة» . فالمبدأ الذكرى والمبدأ الانشوى يوجدان فى الحسياة كاثنين - فى - واصد لائه ليس فيهما من هو أعظم من صاحبه ، وعلى هذا النحو ينبغى أن يوجدا في الفن .

إن إنجل كلير لم يتمكن من أن يقرب تس عندما اكتشف أنها قد لُوثت، وذلك لاته كان يتصور أن العالم مكون من المبدأ الذكرى وحد. ولم تكن لديه فكرة عن أن ثمة شيئاً اسمه المرأة ، أو الانثى ، وهى مبدأ آخر حى عظيم يقف فى مواجهة مبدأه الذكرى، (١٨)

ويرى لورنس أن صور تيرنر لاقـوام لها تماما لان تيرنر ركــز كل اهتمامــه على المبدأ الذكرى ، وهذا هو ما فعله بــوتشللى أيضا . وكذلك فإن دارون جدير باللــوم لأن فكرة التطور تتضمن القول بأنه قــد كان ثمة مبدأ واحد عند الطرف الأقصى للزمن ، وأنه «يعبر الزمن بمفردة .

« غير أنه ليس ثمة مبدأ واحد ، وإنما مبدآن يسافران دائما للتقيا ، وكل خطوة من خصطى كليهما تقصر المسافة التي بينهما . والمكان ، الذي أفزع هربرت سبنسر كل هذا الفرخ ، أشبه بالعروس بالنسبة لنا . فصرخة الإنسان لا ترن في الفراغ ، وإنما ترن للمرأة التي لا نعرفها ١٩٧٣) .

ومرة أخرى يقول لورنس لنا إن مأساة چودوسو إنما هى نتيجة زيادة نمو المبدأ الذكرى على حساب المبدأ الأنثوى . ويصدر لورنس على أن «المفهومين العظيمين، مفهوم القانون. . والحب ليسا متباينين وعرضيين ، وإنما يكمل كمل منهما الآخر . . إنهما أثنان - في - واحد ،(٧٠) .

غير أن هذه الازدواجية ليست قسمة ثنائية ، وإنما هي صراع ، لأن المبدأ الذكرى والمبدأ الانشوى في حالة صراع دائما ومع هذا فهمما يتراضيان . ولو أن النصر كتب لأحدهما لكان معنى هذا هو موت الآخر - أي نهاية الحياة . « وليس ثمة راحة ولا توقف عن الصراع . لأننا شيئان متقابلان إنما يوجدان بفضل تضادهما المتداخل . تح هذا الشقابل وسيحدث الانهيار ، والتصدع المفاجئ في ظلمتنا الشاملة ١٤(٧) .

وفي مقالة «الأخلاق والرواية» يحتج لورنس بأنه لا ينبغي للروائي أن ير كز اهتمامه على الشخصية لأنه لا الرجل في حد ذاته ولا المرأة في حد ذاتها بالأمر المهم حقيقة . وبالمثل فإن مادة الرواية لا ينبغي أن تكون هي الحب أوالكراهية أو أي انفعال آخر ، لأنه ليس ثمة انفعال يعلو عما سواه أو يستحق أن يعاش من أجله هو وحده . ويخبرنا لورنس بأن «كل الانفمالات إنما تنصب على إقامة علاقة حية بين كائن إنساني وكائن إنساني أخر»(٧٧) . ويحتج لورنس بأنه إذا تمدخل الروائي من أجل أي عاطفة محددة فسيحول ذلك بينه وبين إمكانية إقامة علاقة خالصة وهي كل ما يهم . وحين يفعل ذلك يرتكب فعلا لا أخلاقية المن الأخلاقية في الروائي أي «مثلي أعلى» أو «هدف» مسيطر عليه (٧٧) .

وبمعنى آخر فإن الرواية تكون أخلاقية لا بفضل الرسالة التى تنقلها وإنما بفضل السالة التى يكشف عن العلاقة بين الرجل والمرأة ، بين الحب والقسانون ، وهو نموذج صراع مشضمن داخل تراضي . وهذا هو المشأن مع كل حمل فنى . فشكسبير ووردزورث ورمبرانت وشلى وجوته عظماء لائهم يكشفون عن الفانون والحب فى حالة صراع ، وتراض رغم

ذلك . غير أنه عندما يكبح الصراع أولا يكون ثمة تراضٍ فإن النتيجة تكون تجريدا أو فنا ناقصا . ودوستويفسكى وهاردى وفلوبير يوقفوننا على الحب فى حالة صراع مع المقانون غير أنه لما لسم يكن ثمة تراضٍ فإن النتيجة هى الموت " بحيث لا تستمر الإنسانية طويلا فى تقبل النتائج التى انتهى إليها هؤلاء الكتاب " فيما يقول لورنس(٧٤) .

والاكتمال في الحياة والفن على السواء إنما يعتمد على درجة تكامل نموذج العلاقة بين الرجل والمرأة . ويقول لورنس بلهجة النبوة : « سوف يظهر فن يكون على معرفة بالنضال بين القانونين المتصارعين ، ويعرف الوفاق النهائي ، حيث الاثنان متساويان ، اثنان - في واحد ، كماملان . وهذا هو أعلى ضروب الفن التي مازال أمامنا أن غارسها . لقد حاوله بعض الرجال وتركوا لنا نتائج مجهوداتهم . ولكن بقي أن تؤدي أداء كاملا .

فيسر أنه عندما تتماسك أيسدى الاثنين لمدة لحظة ، الذكر والاثنى ،
يتماسكان بالأيدى وبغدوان شيئا واحدا ، تتطاير زهرة الخشخاش ،
الخشخاش الطروب ، لتزدهر مرة أخرى : وعندما يحيط كلاهما صاحبه
بذراعيه فإن ضوء القمر يجرى ويصطدم بالظل ، وعندما يدفعان كلاهما
بشعرهما إلى الوراء فإن جميع القبرات تصدح بالغناء ، وعندما يقبل كل
منهما صاحبه في فمه ، يسمع نطق إنساني جميل مرة أخرى - وهكذا
تجرى الأمورة(٥٧٠) .

وقد ظل لورنس فى نقده الفنى يعبر على نحو مطرد عن الرأى القائل بأن الشكل الفنى إنما يتألف من الكشف عن مبدأى الحب والقانون فى حالة صراع وتراض رغم ذلك . وعلى ذلك فإنه فى رسوم رفاييل ، حيث سياق الحب مكبوت ، « نرى ما هو معمارى ثابت ينمو إلى الأمام ويغدو هندسيا : إنه لإنكار أو رفض لكل حركة «((۲۷) وفى «كورجيو» حيث الذكر يرتد بالأنشى إلى لا شىء « يوجد اهتزاز وحركة أكثر عاكثر ، وسكون ومركزية أقل فأقل ((۷۷)).

غير أن الأثر الجمالي لا يتحـقق إلا عندما تكتمل العلاقة بين الرجل والمرأة ، أي عندما تبلغ نموذجها المثالي .

« عندما يكون ثمة أى اتحاد بين الذكر والأثنى فإن التحبريد لا يغدو ضاية : وإنما يستخدم المجرد في الموضع المناسب كوسيلة لتحقيق المحساد حقيقي . وهدف الدافع الذكرى هو إعلان الحركة ، الحركة اللانهائية ، والتنوع اللانهائي ، والتغير اللانهائي . أما هدف الدافع الأنشوى فهو إحلان الواحدية اللانهائية والشبات اللانهائي . وعندما يعمل هذان الاثنان معا ، كما هو الواجب في الحياة ، يكون ظلك أشبه بحركة ازدواجية ، مركزية جاذبة بالنسبة للذكر ، تطير إلى الحارج مبتعدة عن المركز ، وخارجة عن التذبذب اللانهائي ، ومركزية طاردة بالنسبة للأنثى تطير نصو المركز الأبدى للسكون . والجمع بين طاردة بالنسبة للأنثى تطير نصو المركز الأبدى للسكون . والجمع بين هاتين الحركتين ينتج كمية مرضية من الحركة والثبات في آن واحد (۱۸۸۰)

هواهش

- ١) أوردها ديفيـــد ديتشز فى كتــابه (الرواية والعالم الحديث ا كمــبردج
 ١٩٦٠ ، ص ١٤٠ .
 - ٢) ديتشز : المصدر السابق ، ص ١٤٠ .
- ٣) كتب لورنس فى رسالة إلى ج. ب . بينكر بتاريخ ١٦ ديسمبر ١٩١٥ : قلل لارنولد بنيت إن كل قواعد البناء لا تصلح إلا للروايات التى هى نسخ طبق الأصل من غيرها » . « رسائل د. هـ. لورنس » حررها وقدم لها أولدس هكسلى ، لندن ١٩٥٩ ، ص ٢٩٥٠ .
 - ٤) ديتشز: الصدر السابق، ص ١٣٩٠.
 - ه) جريام هف: الشمس المظلمة . لندن ١٩٥٩ ، ص ٤ .
- آنظر دیتشز : فی میصدره السابق ذکره ، ص ۱۳۹ . وهف : فی مصدره السابق ذکره ، ص ۳ .
- ۷) هــربرت لينلنبرجــر : « لورنــس والموروث الرومانسي » فــي كتاب
 ۵ متفرقات من د.هـ. لورنس، تحرير هاري ت . مور ، لندن ١٩٦١
 ٢ ص , ٣٢٩ .
- ٨) رسالة إلـــى مارتن سيكر بتاريخ ٢٣ يوليو ١٩٢٤ ، (رسائل د.هـ.
 لورنس، نفس المصدر ، ص ٦٠٥ .

- ٩) دراسة لتوماس هاردى » في «العنقساء : مقالات د.هـ. لورنس منشورة بعد وفساته» حررها وقدم لها إدوارد د. مساكدونالد لنادن ١٩٦١ ، ص. ٤١٥
 - ١٠) ﴿ الأمَّ تَالَيفُ جِراتَزِيا دليدًا . ﴿ العنقاءِ » . نفس المصدر، ص ٢٦٥ .
 - ١١) ارسائل د.هـ. لورنس، نفس المصدر ، ص ١١ ، ١٢ من المقدمة .
- ۱۲ (الورنس وروح المكان) بقلم مارك شورر ، في كتـاب المتفرقات من
 د. هـ. لورنس، ، نفش المصدر ، ص ۲۸۲ .
 - ۱۳) «رسائل د. هـ، لورنس» : نفس المصدر ، ص ۲۲ .
 - ١٤) المصدر السابق ، ص ٢١ .
- ١٥) ﴿ لَمَانَا تَهُمُ الرَّوايَةُ؟ ﴾ في كتاب "العنقاء»، نفس المصدر ، ص ٥٣٧.
 - ١٦) المصدر السابق .
- ١٧) «جراحة للرواية أو قنبلة » في كتباب «العنقاء» ، المصدر السابق ،
 صر ١٥٠ .
 - ١٨) المصدر السابق ، ص ٥٢٠
- ١٩) الماذا تهم الرواية؟ » في كتاب االعنقاء»، نفس المصدر ، ص ٥٣٥.
 - ۲۰) الرسائل د. هـ. ل. ١ تفس المعدر ، ص ١٨ .
 - ٢١) الماذا تهم الرواية؟ » في كتاب االعنقاء»، نفس المصدر ص ٥٣٦.

- ٢٢) «الأخلاق والرواية» في كتاب «العنقاء» ص٢٨٥.
 - ٢٣) المصدر السابق .
 - ٢٤) المصدر السابق .
 - ٢٥) المصدر السابق .
- ٢٦) «الأخلاق والرواية» في كتاب «العنقاء» ص ٥٣٢ .
 - ٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٥ .
 - ۲۸) المصدر السابق ، ص ۳۰۰
 - ٢٩) المصدر السابق ، ص ٧٧٥ .
 - ٣٠) المصدر السابق .
- ٣١) ولتر پاتر «مقالات في التقويم والتذوق» لندن ١٨٨٩ ، ص ٦ .
 - ٣٢) ﴿الْأَخْلَاقُ وَالْرُوايَةُ ۚ فَي كَتَابِ الْعَنْقَاءُ ۗ صَ ٥٢٧ .
 - ٣٣) المصدر السابق .
 - ٣٤) المصدر السابق .
 - ٣٥) امقالات في التقويم والتذوق؛ نفس المصدر ، ص ٧ .
- ٣٦) انظر «ملاحظات حول النظرية الجمالية عند ولتر پاتر»: ر. رشدى
 ١١٥٦٨ .

- ٣٧) اعصر النهضة، ، مكتبة فونتانا ، ص ٢٢٢ -
- ٣٨) ﴿الأخلاق والرواية؛ في كتاب ﴿العنقاءُ ، ص ٥٣١ .
- ٣٩) الماذا تهم الرواية؟ » في كتاب العنقاء»، نفس المصدر ص ٥٣٠ .
 - ٤٠) [الأخلاق والرواية؛ في كتاب (العنقاء) ص ٥٣٠ .
 - ٤١) المصدر السابق .
 - ٤٢) المصدر السابق ، ص ٥٢٩ .
- ٤٣) الماذا تهم الرواية؟ ، في كتاب العنقاء،، نفس المصدر ص ٥٣٦ .
 - ٤٤) «الأخلاق والرواية » في كتاب «العنقاء» ص ٥٣٠ .
 - ٥٤) المصدر السابق ، ص ٥٣١ .
 - ٤٦) «دراسة لتوماس هاردي» في كتاب «العنقاء» ص ٤٢٠.
- ٤٧ انقد أدبى مختار عبقلم د. هـ. لورنس ، تحرير أنتونى بيل ، لندن
 ١٩٥٥ ، ص ١٨٥٠ .
 - ٤٨) لاجون جولزوردي ، في كتاب ا العنقاء ، ص ٥٤٠ .
- ٤٩) «الرحى الفردى في مقابل الوعى الاجتماعي » في كتاب «العنقاء» ص
 ٧٢٦ .
 - ٥٠) «نقد أدبي مختار» ، نفس المصدر ، ص ١٨٤ ١٨٥ .

- (٥) قد لايكون من فيضول القبول أن نوضع أن مفهبوم لورنس للرواية يتضمن الأشكال التي من قبيل الدراما والملحمة . انظر : «نقد أدبي مختارة ص ١٠٥ .
 - ۵۲) «نقد أدبي مختار» ص ۱۸۶.
 - ٥٣) المصدر السابق ، ص ١٨٥ .
 - ٤٥) «دراسة لتوماس هاردي» في كتاب «العنقاء» ص ٤٧٦ .
 - ٥٥) المصدر السابق ، ص ٤٧٩ .
 - ٥٦) المصدر السابق ، ص ٨٠ .
 - ٥٧) المصدر السابق، ص ٤٧٨ .
 - ۸۵) «نقد أدبى مختار» ، ص ۱۸۵ .
 - ٥٩) المصدر السابق.
 - .٦) «دراسة لتوماس هاردی » في كتاب «العنقاء» ص ٤٧٧ .
 - ٦١) المعدر السابق ، ص ٤٧٨ .
 - ٦٢) «نقد أدبي مختار» ص ١٨٦ .
 - ٦٣) المصدر السابق، ص ٢٨٩.
 - ٦٤) المصدر السابق ، ص ٢٨٨ .

- ۲۵) فرسائل د. هـ. لورنس€ ص ۱۷ ـ
 - ٦٦) المصدر السابق ، ص ١٩٩ .
- ٦٧) «دراسة لتوماس هاردي» في كتاب «العنقاء» ص ١٤٠.
 - ٦٨) ﴿نقد أدبي مختار ﴾ ص ١٩٤ .
 - ٦٩) المعدر السابق ، ص ١٩٥ .
 - ٧٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٥ .
 - ٧١) «تأملات في موت شيهم» لندن ١٩٣٤ ، ص ٦ .
 - ۷۲) انقد أدبي مختار؛ ص ۱۱۰ .
 - ٧٣) المصدر السابق .
 - ٧٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٦ .
- ٧٥) «دراسة لتوماس هاردي» في كتاب « العنقاء » ص ٥١٥ .
 - ٧٦) المصدر السابق في كتاب «العنقاء» ص ٤٥٧ .
 - ٧٧) المصدر السابق في كتاب العنقاء، ، ص ٤٥٦ .
 - ٧٨) المصدر السابق في كتاب «العنقاء ص ٤٥٧ .

ببليوجرافيا مختارة

۱-د، هـ. *لورنس*:

- ١) فانتازيا اللاوعى . لندن ١٩٢٣ .
- ٢) دراسات في الأدب الأمريكي الكلاسيكي . لندن ١٩٢٤ .
 - ٣) تأملات في موت شيهم . فيلادلفيا ١٩٢٥ .
 - ٤) مقالات متنوعة . لنلك ١٩٣٠ .
- ه) العنقاء : مقالات د. هـ. لورنس منشورة بعد وقياته . حررها وقدم
 لها إدوارد د. ماكلونالد . لندن ١٩٣٦ ، ١٩٦١ .
- ۲) رسائل د. هـ. لورنس . حررها وقــدم لهـا أولدس هكسلى . لندن
 ۱۹۳۲ ، ۱۹۳۲ ، ۱۹۹۳ .
 - ۷) نقد أدبى مختار . تحرير أتتونى بيل . لندن ١٩٥٦ .

٧- عن د. هـ. لورنس:

- ٨) إليوت (ت. س.) وراء آلهة غريبة . لندن ١٩٣٤ .
- ٩) جريجورى (هوارس) د. هـ. لورنس : حاج الرؤيا . نيويورك ١٩٣٣ .
 ١٩٥٧ .
- ۱۰) مور (هاری ت .) (مـحررأ) مـتفرقـات من د. هـ. لورنس . لندن
 ۱۹۲۱ .

- ١١) هف (جريام) الشمس المظلمة . لندن ١٩٥٦ .
- ۱۲) ديتشــز (ديفيد) الرواية والعــالم الحديث (طبعــة منقحة) . كمــبردج ۱۹۲۰ .
- ١٣) كتــل (أرنولد) مدخل إلى الرواية الانجليــزية (الجزء الشــاني) . لندن
 ١٩٥٣. .
- ١٤) لورنس (فـريدا) ليس أنا ، وإنما الربيح . سـانتافي ، نــيومكسـيكو١٩٣٤ .
 - ۱۵) ليفيز (ف. ر.) د. هـ لورنس . كمبردج ۱۹۳۰ .
 - ١٦) ــــــ د. هـ. لورنس روائيا ، لندن ١٩٥٥ .
 - ۱۷) مور (هاري ت .) حياة د. هـ. لورنس وأعماله، نيويورك ١٩٥٠ .
 - ١٨) ----- القلب الذكي . نيويورك ١٩٥٤ .
 - ١٩) ------- (محررا بالاشتراك مع فردريك ج . هوفمان) ما
 حققه د. هـ. لورنس . نورمان ، أوكلاهوما ١٩٥٣ .
 - ۲۰) مری (ج . میدلتون) ابن المرأة ۱۹۳۱ .
 - ۲۱) ----- ذكريات عن د. هـ. لورنس. لندن ١٩٥٣ .
 - ۲۲) پوتر (ستفن) د. هـ. لورنس : دراسة أولي . لندن ۱۹۳۰ .
 - ٢٣) وست (أنتوني) د. هـ. لورنس ، لندن ١٩٥٠ .
 - ۲٤) وست (ربيكا) د. هـ. لورنس . لندن ۱۹۳۰ .

٤) اللاروائي: الحب في حياتي

كان نشر رواية «الحب في حياتي» للدكتور رشاد رشدى (مطبوعات الجديد فبراير سنة ١٩٧٤) مفاجأة لكثير من القراء . ذلك أن المؤلف قد ظل دائما يتحدث عن فن الرواية بتحفظات قوية ، مرتئيا أنه ليس بالفن المخالص ، كالشعر مشلا أو الموسيقي وأن الحدود تذوب فيه بين الفن والحياة ، بينما هو حريص صلى التمييز بين هذين الأمرين . خير أن الغرابة تزول حين ندرك أن هذه الرواية - أو بالأحرى اللارواية - تمطم الكثير من التقاليد الروائية القديمة وأنها - بالتالى - أقسرب إلى قصيدة مطولة أو إلى استعارة درامية عتلة .

وتدل اللارواية على أن رشاد رشدى من كتابنا القالائل الذين توافر لهم من الشقاقة الفنية مايكنهم من أن يكونوا واعين في خلقهم ، وأن يصلوا إلى تحقيق التوازن الصعب بين الصنعة والإلهام ، الشعور واللاشعور . وفي غمرة الأعمال الهلامية عدية الشكل التي يخرج علينا بها كتابنا لا يملك المرء إلا أن يتنفس الصعداء حين يجد في النهاية كاتبا ينتج أصمالا ذات شكل لا نقول إنه يتطابق مع المضمون - فهذا مفهوم

قاصر - وإنما نقول إنه لا يوجد فيه أصلا شكل ومضمون لأن كلا الأمرين واحد لم يخرج أحدهما إلى الوجود قبل الآخر حتى يحاول هذا أن يلحق به ويتوحد معه . إن «الحب في حياتي» كائن عضوى كالشجرة . ومن ذا الذي يستطيع أن يفصل في الشجرة بين الجذر والساق ، بين الورق والعصارة ، أو ~ بعبارة الشاعر الإيرلندي وليم بتلر ييس - بين الراقصة والرقصة ؟

تجربة غنية :

"الحب في حياتي " لا رواية بمعنى أنها تزيل الفواصل بين الشخوص والأزمنة والأمكنة . ويستخدم الكاتب براعته التكنيكية – التي لا يختلف عليها اثنان – في تصوير تجربة غنية تنبسط على رقعة واسعة . واللارواية -بأسلوبها القائم على تداعى الأفكار – تنتمى إلى ما يعرف برواية "تيار الشعور" وتستخدم الأسلوب الانطباعي ، كما تتعدد مستويات الحدث وتشف الكلمات وترق حتى لتعلو إلى مستوى الشعر . كما تستخدم أسلوب المونتاج السينمائي من قطع ووصل وارتداد إلى الخلف .

واللارواية كما يدل عنوانها الفرعى : رحلة قطار مسرحها قطار يركبه البطل حامد - وهو رسام درس الفن فى لندن وإن ظلت مصر تعيش دائما بين جوانحه - عائدا إلى حبيبته بهية فى القاهرة . يحطم البطل فى ذكرياته قيود الزمان والمكان والشخصية ، ويخلق عالما تخيليا تنمحى فيه الحدود بين الماضى والحاضر ، الشرق والغرب ، هذه المحبوبة أو تلك .

وتتوزع أحداث الرواية ما بين القاهرة والجيزة (شوارع الروضة الضيقة - شاطىء النيل - سفح الهرم - تحت ظلال النخيل - مشارف صحراء مصر الجديدة) وشوارع الاسكندرية المفسيحة وشاطىء ميامى ، ولندن (قاعة الاحتفالات الكبرى على ضفاف التيمز - أحد المقاهي الصغيرة جوار المتحف البريطاني – متحف الشمع – حدائق هايد بارك) والنرويج كما أن جميع الشخصيات الأنثوية تذوب في كائن واحد: فيولاند الفرنسية ، ومونيكا الايرلندية ، والفتاة الإيطالية في القطار إلى سويسرا ، ودولوريس السويسرية . وناتاليا الروسية ، ولولا فتاة الجيشا اليابانية ، وايريس الانجليزية ، وبربى النرويجية ، ومارخا الهـولندية هن في الحقيـفة امرأة واحدة . وليس الفرق كبيرا بين عايدة ومنى قريبة حامد . وعلى رأس هؤ لاء النساء جميعا تقف بهية : الحب الحقيقي في حياة حامد ، ورمز الوطن في الوقت ذاته . والأمر كذلك مع الرجال : فرامز الذي لم يولد بعلد هو حامله . وحسن وفؤاد وعلى ومصطفى كلهم يمكن أن يكونوا القبطان أو البحار أو الحمال الذي التقى به حامد . وهناك شخصيات هامشية مـثل موريس خطيب ايريس ، وكرستيني أختمها ، بل أكثر من ذلك : إن شخصيات الرجال والنساء تندمج في كاثن واحد - مثل العراف الاغريقي تايرزياس الذي كان رحلا وامرأة في آن واحد .

أو كما تقــول بهية لحامد : «أنت أنا يا حبــيبى . انظر إلى وجهى ترى [كذا] نفسك » .

إشارات موسيقية :

وفى اللارواية إشارات إلى ثلاثة موسيقيين: باخ وبتهوفن وبرامز،
عما يشهد بثقافة مؤلفها الأذنية الرفيعة. والواقع أن بعض عناصر البناه
الموسيقى ماثلة فى هذا العمل، كذلك اللحن المتردد (لايتموتيف) الذى
يتكرر فى كثير من الأجزاء: واستمر القطار فى سيره . . أية مسافة
قطعها . . كم من الزمن مر . . لا أعرف . . أعرف فقط أنه نفس القطار
ونفس الزمن . ولهذا التكرار وظيفة فنية يعرفها عشاق الموسيقى

وتمتنزج في اللارواية أصداء من الأدب العالى ومن التسرات الفلكلورى المصرى ومن الأدب العربي . فهناك إشارات إلى قصائد ت. س. إليوت (الرجال الجوف - الأرض الخراب - أربعاء الرماد - الروح الصغيرة - أربع رباعيات) ومسرحتي (سويني في نزاله) و (اجتماع شمل الأسرة) وإشارات إلى وردزورث (قصيدة المرأة الكاملة) وشلى وكيتس ، ولرى ماكنيس (قصيدة صلاة قبل الميلاد) وو . ه.. أودن (قصيدة "دفع العقيرة بالصياح عقيم") وشكسبير (مسرحية هملت - بعض السوناتات) وولتر چيمز تيسزر (قصيدة تأمل) وتشيكوف (مسرحية النورس أو الطائر البحسري) وتنسى وليسمز (مسرحية مسعرض الحيوانات الزجاجية) ومسخ الكائنات الوقيد (خاصة قسعة بيجماليون وجالاتيا التي صالحها ومسخ الكائنات الوقيد (خاصة قسعة بيجماليون وجالاتيا التي صالحها

برنارد شــو وتوفيق الحـكيم وغيرهما) ورواية «البــاب المفتوح» للدكــتورة لطيفة الزيات .

ومن ألف ليلة وليلة - ذلك المنبع الشرى - والتراث الفلكلورى استوحى رشاد رشدى قصة على بن البكار وحبيبته شمس النهار ، والأمير الذي اكتشف خيانة الخونة فسحروه نصف إنسان ونصف حجر ، وأنس الوجود ، والغول والشاطر حسن ، والأميرة التي سحروا حبيبها فأصبح حجر زمرد في قاع بحيرة عميقة لا ماء بها .

وهناك فانتازيا صينية مروحة عن ثلاثي الزوج والزوجة والعشيق ، وأسطورة أخرى صينية عن فتاة أراد أهلها أن يزوجوها من غير حبيبها ، وإشارة إلى جمع إيزيس لأشالاء أوزيريس ، كسما أن ثمنة ما يذكرنا بمجسزات السيد المسيح في مثل قوله : « ما هي المعجزة سوى أن يوجد ما لسم يكن في الامكان وجوده من قبل ؟ أن يشفى المرضى . . . أن يتفجر الماء من الصخر . . وكل هذا فجأة وفي لحظة » .

وأغلب هذه الاشارات شعورى ومقصود ولكن بعضها الآخر مما ترسب فى ذاكرة المؤلف ولاواعيته بعد خبرة طويلة بالأدب وتدريسه . ولاشك فى أن فهم هذه الإشارات يتطلب ثقافة عميقة من جانب القارىء ولكن لاشك أيضا فى أن اللارواية متعددة المستويات ، بحيث يمكن أن يفهمها القارئ العادى . أو كسما يقول إدجار آلان پو : ينبغى أن يشتمل العمل الفني داخل ذاته على كل ما هو لازم لفهمه .

نبعث من جدید:

وتزخر اللارواية بالتأملات العميقة كما في قول بهية : «أليست هذه حكمة الموت ؟ أن نبعث من جديد أجمل وأكمل مما كنا ؟ » والواقع أن خيط البعث أو الميلاد الجديد لا ينفصل في أعمال رشاد رشدى عن دراما البحث عن الذات ، وهو التتويج للجهود التي تبذلها شخصياته الخيرة من أجل استعادة كينونتها .

وتنمى اللارواية خيوطا من أحمال رشاد رشدى السابقة . فالفقرة التى مطلعها : « أمى وطفولتى وبلدتنا الصخيرة وبيتنا على شريط السكة الحديد والانجليز ببنادقهم ووجوههم الحمراء يجوبون الطرقات » تذكرنا بإحدى قصصه القصيرة في مجموعة «عربة الحريم» . وصدمة حامد حين رأى فنانا يسرق صور رسامين أجانب ويضع هو عليها إمضاءه ، ومع ذلك ينال الجائزة ، تذكرنا بتصدى فريد للجنة المهندسين التي ترى أن الموامات «فسدانة وموش فسدانة» في آن واحد (مسرحية رحلة خارج السور) (فالكاتب ذو ضمير اجتماعي يقظ ، وهذا البعد الاجتماعي في عمله لا ينفصل عن اهتمامه بالعلاقات الشخصية بين الأفراد) . والجارية التي تباع ولكنها تريد المودة إلى صاحبها الأول لها ما يوازيها في إحدى مسرحيات رشاد رشدى ذات الخلفية التاريخية .

اتساق داخلی :

ومن أهم خيوط اللارواية أيضا - وهذا ملمح بارد في تفكير المؤلف - أن العزلة قسدر الإنسان إلا إذا روى حياته بالحب . أو كما يقول حامد : «الحقيقة ا نحسن لا نعرف الحقيقة ولا يمكسن أن نعرفها . نحن نعرف ققط ما يريد الآخرون أن نعرفه ولكن ما بداخلنا ما بداخلهم سيظل إلى الأبسد صندوقا مغلقا لا نستطيع أن نرى ما يحتويه . . هذه هي الحقيقة . . لا نعرفها . . مأساة الإنسان . . عليه أن يعيشها » .

وهذا التردد للخبوط له دلالته على ما يتمتع به عمل المؤلف من استمرار فكرى واتساق داخلى . إن لمغيره من الكتاب نجاحات جزئية ولكنها - بمعنى من المعانى - رمية من غير رام لأنه ليس وراءها شخصية فنية متكاملة تعرف عم تصدر . آما في أعمال رشاد رشدى فنجد نموا متصلا من البداية إلى النهاية ، وهي بهذا المعنى ذات قالب أكبر من القالب الذي يمثله أي عمل مفرد .

وعما يؤكد هذا أن رواية «الرجل والجبل» التي نشرها رشاد رشدى في «الجديد» تبلور كل هذه الخيوط إنها عسمل فريد من نوعه في حقلنا الروائي . فكما استكشف رشاد رشدى آفاق اللارواية في «الحب في حياتي» نراه هنا يستكشف ذلك الشكل الأدبي المعروف باسم الألجورية أو

المقصة الرمزية ، كما في رواية «رحلة الحاج» للكاتب الانجليزي جون بنيان ، أو في قصص فرانز كافكا (القضية ، القصر ، إلخ . .) ما يؤذن بمرحلة جديدة في فن رشاد رشدى ، يتجاوز فيها أبصاد الفرد والمجتمع إلى أبعاد فلسفية كوضع الإنسان في الكون ، وبحثه عن إيمان ، ومشكلة الخير والشر .

٥) نن كتابة المسرحية

"يكن القول بأن النقد بعد الدكتور رشاد رشدى لم يعد كما كان من قبل، - هكذا يكتب محمد سلمارى - الكاتب المسرحى ورئيس تحرير جريدة «آهرام إيبيدو» والحوارى النابغ لرشاد رشدى - فى مقدمته لكتاب افن كتابة المسرحية» الذى صدرت طبعته الأولى عن دار «ألف، للنشر فى ١٩٨٥ ، وهاهى ذى الطبعة الثانية منه تصدر فى ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

يصم الكتاب ثلاثة أقسام هى: أصول الكتابة المسرحية ، المسرح المصلى ، المسرح المصرى ، ففى القسم الأول نجد مقالات تحمل هذه المناوين : حملية الخلق المسرحى ، ما هى الدراما ، قوانين الكتابة المسرحية ، البناء الدرامى ، الكوميديا ، تعريفات مسرحية . وفى القسم الثانى نقرأ : شكسبير والمعادل الموضوحى ، الدراما الحديثة ، تشيكوف وفنه المسرحى (درامية أنطون تشيكوف) ، البناء الدرامى عند تشيكوف ، البناء الدرامى فى مسرح العبث . وفى القسم الثالث ثلاث مقالات هى : الفكرة فى المسرح المصرى ، الواقع الدرامى والمسرح المصرى أين كان

وربما كان أقيم هذه الاقسام هو القسم الأول لأنه يرسى قوانين الدراما (من منظور أرسطى) ويكشف عن ثقافة مؤلفه المسرحية العميقة . في مقالات رشاد رشدى أصداء من نقد ت. س. إليوت خاصة في مقالاته عن شكسبير والموروث والموهمة الفردية ، ومن الناقد الأمريكي كنيث بيرك ، وممن كتاب برجسون عن الضحك ، وكتاب الشاعر والمفكر الإنجليزي ت. إ. هيوم «تواطر» ، ومقالة الناقد الانجليزي ولتر ياتر عن «الأسلوب» ، وكتابات إدجار آلان يو النقدية ، ورسائل كيتس التي تتضمن استبصارات مدهشة في طبيعة الخلق الشعرى ، ويمتزج التنظير لدى رشاد رشدى بالتطبيق كما في تحليله لجوانب من مسرحيات «فوليوني أو الشعلب» لمن جونسون ، و «البخيل» لموليير ، و «مسروحة ليدى وندرميس» لأوسكار وايلد و «روزمر شولم» لإبسن ، ويعض مسرحيات توفيق الحولي .

ويبرع رشاد رشدى فى اختيار المقتطف الدال المحمل بالايحاءات كما فى هذه الجملة الحبلى بالمعانى للناقد المسرحى العظيم إريك بنتلى : قاكثيرا ما تقوم جمل إيسن بأربع أو خمس مهام فى نفس الوقت ، فهى تلقى الضوء على الشخصية التى تنطق بها ، وعلى الشخصية التى يوجه إليه الكلام ، والشخصية التى يدور حولها الكلام ، وهى تطور الحدث إلى الأمام وتنقل فى نات الوقت إلى المتفرج معنى ضير المعنى الذى تفهمه الشخصيات : (ص ٠٠) كم فى هذه السطور القليلة من معان يحتاج شرحها إلى صفحات بل إلى كتب !

ومن أهم استبصارات رشاد رشدى مفهومه لمعنى المفارقة الدرامية كما يتجلى في مسرحية شكسبير «عطيل». وهذا ما يقوله عنها :

«خذ مشلا مسرحية «عطيل» لشكسبير: إن النمط أو البناء الدرامى للمسرحية يعتمد اعتمادا كليا على المفارقة التي انبني عليها الموقف أو بمنى آخر على العلاقة بين عطيل وديدمونة من جهة ويين ديدمونه وعطيل من جهة أخرى (وهذا شأن أية علاقة لابد أن يكون لها طرف بمند من «أ» إلى «ب» ثم طرف آخر يمتد من «ب» إلى «أ» ، هذه العلاقة تقوم من طرف عطيل على حب لديونه ولكن يشوبه شمىء من التحفظ . . من الترجس . . من عدم الشقة في كونها تحبه حبا مطلقا . . حبا لذاته . . وكان مبعث هذا القدر من التوجس أو الرية لونه ، فهو يخطىء فهم حبها له بل وفهم إعلانها لهذا الحب ويقول في الفصل الأول وهو يروى قصته وقصتها : لقد أحبتني للأخطار التي اجتزتها .

أما من طرف ديدمونه فالعلاقة تقوم على حب مطلق لعطيل وعلى إيمان أكيد بأنه يبادلها هذا الحب بنفس القدر ودون تحفظ على الإطلاق ، وعندما يذكرونها بلونه في الفصل الأول تجيب : لقد رأيت وجه عطيل في عقله .

 لاخمتلاف بين تصور ديدسونه لحب عطيل لها وحقيقة هذا الحب ،
 وكذلك بين تصور عطيل لحب ديدمونه له وحقيقة هذا الحب .

ولو أن العلاقة قامت على التشابه المطملق بين حب عطيل لديدمونه وحب نيدمونه العطيل لما استطاع إياجو أن يفعل شيئا ، وبالمثل لو قامت العلاقة على أن ديدمونه كانت تدرك القدر من التوجس الذي يشوب حب عطيل لها لكانت أكثر حرصا ولما استطاع إياجو بالمثل أن يفعل شيئا .

ولكن العسلاقة كانت تقدوم على المفارقة الكامنة في الموقف . على المعد الم

ولإنناء الصوء على هذا المقتطف – الذى آثرت أن أورده كاملا رغم طوله – ينبغى أن نرجع بذاكرتنا إلى مسمرحية «عطيل» . عطيل، كما حر معروف ، من كبريات مآسى شكسبير ، شأنها في ذلك سأن «هملت» و «مكبث» و «الملك لير» كتبها ما بين ١٦٠٢ و ١٦٠٣ و مثلت لأول مرة في ١٦٠٨ ثم نشرت عام ١٦٢٧ في طبعة من حجم الكوارتو . استوحى شكسبير قصة المسرحية من قصة للكاتب الإيطالي جير الدى سينشيو نشرت في ١٥٦٥ ، ويبدو أن شكسبير كان يعرف الإيطالية ، أو طرفا منها ، إذ لا نعرف بوجود أى ترجمات انجليزية لقصة سينثيوفي عصره . والواقع أنه أجرى فيها تغييرات كثيرة من حيث التفاصيل . والمسرحية من أذيع أعمال شكسبير شهرة وأكثرها نيلا لاهتمام القراء ومشاهدى المسرح على السواء فيهي محبوبة جيدا في الاتحاد المسوفيتي (سابقا) ، مثلا ، وقيد حولت إلى أفلام أكثر من مرة ، وتبارى كبار المثلين في لعب دور عطيل وهو - كدور مكبث - من الادوار الصعبة . وربما كان السير لورنس أوليفيه هو أعظم من لعب الدور في عصرنا .

خلاصة الحبكة هي أن عطيل قائد مغربي في خدمة دولة البندقية ، تزوج دزدمونا مسرا وضد رغبة أبيسها برابانتيو عضو مجلس الشيوخ . وياجو ، حامل علم عطيل ، يكره قائده لأنه منح الملازم كاسيو منصبا كان ياجو يتطلع إليه ، ومن ثم يقرر أن ينتقم من عطيل وكاسيو معا . وكاسيو لا يستطيع الاحتفاظ بتوازنه حين يكثر من الشراب فيحتال ياجو لكي يجعله يسكر بحيث يضطر عطيل إلى فصله من منصبه . وعند ذلك يشير ياجو على كاسيو بأن يرجو دزدمونا استخدام تأثيرها في زوجها لكي يعسده عطيل إلى منصبه ، وفي الوقت ذاته يعسمد ياجو إلى الإشارات

والتلميحات الماكرة بينما يتظاهر بالأمانة والولاء لقائله والعزوف عن ذكر ما لا يحسن ذكره ، فيقنع عطيل بأن زوجته دزدمونا تخونه مع كاسيو . وعلى سبيل البرهان يشير إلى منديل ضاع من دزدمونا وكان عطيل قد أهداه لها وأوصاها بالمحافظة عليه ، بينما في الواقع قد سرقته منها وصيفتها إميليا زوجة ياجو بناه على طلب زوجها ، دون أن تدرك أبعاد المؤامرة التي يدبرها . وحين يقتنع عطيل المخدوع بأن زوجته خائنة يخنقها في مشهد مروع وهو يخاطب نفسه قائلاً :

تلك هي العلة ، تلك هي العلة يا نفسى ، علة لا أسميها لك أيتها النجوم الطاهرة ! تلك هي العلة . ومع ذلك لن أهرق دمها أو أخدش بشرتها هذه الأنصع من الجليد

الملساء كرخام الآثار .

ومع ذلك يجب أن تموت ، وإلا أوقعت رجالا آخرين في حبائلها أطفىء النور ، ثم أطفىء النور .

لئن أطفأتك ، يا باعث الضياء ،

لأمكنني أن أعيد إيقاد نورك ،

لو أنى ندمت على إطفائي له : أما إذا أطفأت نورك

أيتها الآية التي أبدعتها الطبيعة في أحسن أحوالها ،

فإنى لا أعرف أين أجد ذلك اللهب البروميثي

الذي يستطيع أن يعيد إيقاد نورك . عندما يقتطف المرء وردة

لايستطيع أن يمنحها نمو الحياة مرة أخرى .

ولا مفر لها من أن تذوى : سوف أشمها وهى مازالت على شجرتها (يقبلها)

يا للنفس العاطر الذي يكاد يغرى

العدالة بأن تكسر سيفها ! فلأقبلك قبلة أخرى ، وقبلة أخرى

البشي هكذا بعد أن تموتى ، ولسوف أقتلك ،

ثم أحبك من بعد موتك . فالأقبلك مارة أخرى ، وهذه المرة هي الأخيرة ،

ما كان شيء في مثل هذه العذوبة مهلكا هكذا . لابد لي من البكاء، لكنها دموع قاسية . هذا الأسي سماوي ،

فهو يضرب حيث يحب . إنها تستيقظ

(ترجمة ماهر شفيق فريد مع آثار - لم يرغب المترجم في إوالتها -من ترجمة خليل مطران العظيمة) . ولكن سرحان مما تتكشف خفايا المؤامرة إذ تكشفها إميليا فيطعنها زوجها ياجو طعنة تقتلها ولكن بعد أن أثبتت براءة دزدمونا وحماقة عطيل . ولا يلبث عطيل ، وقد طاش لبه وغلبه الندم على تسرعه ، أن يستتحر بينما يقتاد ياجو إلى حيث يعاقب على جريمته .

لقد حلل هذه المسرحية نقاد كثيرون ، شرقيدون وغربيون ، ولكن رشاد رشدى - في مقتطف الذي أوردته - هو الرجل الذي ألقي أسطع ضدوء على المفارقة الكامنة في موقف عطيل ودردمونا . وهو يقدم استبصارات مشابهة حين يتحدث عن أعمال لپراندلو ويونسكو وبكيت وغيرهم ، مما يجعل كتابه هذا مرجعا لا غنى عنه لكل كاتب مسرحي أو ناقد أو دارس . وهو في هذا يشبه كتابا عتازا لا يكاد يذكره أحد ، كتاب على أحمد باكثير المسمى فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية» وهو محاضرات ألقاها صاحبها - رحمه الله - على طلبة المعهد العالى للدراسات العربية بجامعة الدول العربية في أوائل الستينيات .

إن النقد الدرامي - بمعناه الحديث - في بلادنا يدين بوجوده إلى رجال من طراز محمد مندور وعلى الراعي ولويس عوض وشكرى عياد وعز الدين اسماعيل وضنيمي هلال ودريني خشبة ، ثم - في جيل لاحق - لسامي خشبة وسمير سرحان ومحمد عناني وعبد العزيز حمودة ومحمد سلماوي وهاني مطاوع ونبيل راغب وفوزي فهمي وفاروق عبد القادر ورجاء النقاش وجلال العشري وصبري حافظ . ورشاد رشدي -

الذى أرجى إليه محمد سلماوى هذه التحية الكريمة الدالة على وفاء نبيل - يقف من هؤلاء الرجال جميعا ، على اختلاف أجيالهم ومشاربهم ، فى الطليعة لأنه كان كاتبا مسرحيا كبيرا إلى جانب كونه ناقدا كبيرا ، ومن ثم فهو يكتب بحس الفنان وخبرة المبدع الذى اكتوت يداه بنار التسجرية ووف آلامها ومسراتها .





سمير سرحان

١ - من التنوير إلى التنظير .

٢- وداعا مسرح السبعينيات .

٣- دقة زار في مسمع الغرب.

٤- الواقعية - الطبيعية في الأدب المصرى الحديث .

٥- هنريك إيسن .



١) من التنوير إلى التنظير

كتابان صدرا فى السنوات الأخيرة عن الهيئة المصرية السعامة للكتاب لواحد من ألمع كتابنا المسرحيين ونقادنا هو الدكتور سمير سرحان يلخصان فيسما بينهما مسيرة النقد العربى الحديث ، منسذ مطلع هذا القرن ، من مرحلة التنوير إلى مرحلة التنظير .

وأول هذين الكتابين هو « رحلة التنوير» : مسرحيـة وثائقية تسجيلية اشترك في كتابتها الدكتور سمير سرحان ، والدكتور محمد عناني .

هنا نلتقى بأربعة من أعلام النهضة الفكرية التى نعيش اليوم على ثمارها ، وتوشك بعض منجزاتها أن تتوارى وراد دعوات السلفيين والانغلاقيين والظلاميين : طه حسين مؤسس التقاليد الجامعية وتقاليد البحث النقدى الحرفى التراث ؛ عباس محمود العقاد الذى نقل الأدب من مرحلة الحلى اللفظية والتزويق البلاغى الخاوى من كل معنى إلى مرحلة التجربة الوجدانية والعمق الفكرى ؛ المازنى الذى كان إلى جانب قامته القصصية الشاهقة عبقرى الترجمة فى عصره من الإنجليزية وإليها ؛ عبد الرحمن الرافعى الذى كان - إلى جانب شفيق غربال - أهم مؤرخ كتب

التــاريخ من وجهــة نظرية مــصــرية (وإن لم تخل من تحــيزات - شــانـنا جميما) منذ الجيرتي .

بديهي أن هؤلاء ليسوا أعلام التنوير الوحيدين في عصرهم : فهناك - في الفكر الديني - محمد عبده ، وهناك في الأدب واللغة أحمد أمين ، وعبد السرحمن شكري ، والزيات ، وأمين الخولي ، وهيكل ، ومحمد السباعي ، وهبد الوهاب صزام ، وتوفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، ويحبى حقى ، وهناك - في الفلسفة - أحمــد لطفي السيد ومصطفى عبد الرزاق ، ويوسف كبرم . وهناك - في علم النفيس - يوسف مراد . وهناك في التباريخ عبد الحميد العبادي . وهناك في العلوم اسماعيل مظهر ، وعلى مشرفة ، وحسين فسوري ومحمد كامل حسين . وهناك في ميدان الترجمة عن مختلف اللغات ، دريني خشبة ، وإبراهيم خورشيد ، ومصطفى حبيب ، ومحمد بدران ، وشؤاد إندراوس ، وعبد الحميد الدواخلي ، وحسين محجيب المصرى ، ولك أن تضيف إلى هذه القمائمة من شئت ، فما إلى الحصر أردت . ولكن هناك رجلا واحدا لا نستطيع أن نسيغ غيابه عن لوحة التنوير التي قدمها المؤلفان : أعني سلامة موسى صاحب العقلية العلمية والنظرة المستقبلية التي سيقت عصرها في إطار الزمان والمكان ، والمفكر الموسوعي الذي كتب في الأدب ، وعلم النفس ، والفلسفة ، والفكر السياسي والاجتماعي ، وتبسيط العلوم فغيابه عن هذ. المسرحية نقص لاشك فيه ، إذ لا تكتمل اللوحة بدونه .

والكتاب الـثاني الذي أريد أن أنوه به ينقلنا من مـرحلة التنوير إلى مرحلة التنظير : إنه كتاب «النقد الموضوعي» لسلدكتور سمير سسرحان صاحب الدراسات القيمة ، بالعربية والإنجليزية ، عن المسرح الحديث . وموضوع كتابه هو المناقد ماثيو أرنولد المذى كان من أعمالام العصر الفيكتوري في انجلترا ، وصاحب الفصول النقدية الضافية التي لاشك في أنها أقادت العقاد (وإن لم يذكره في كتاباته كثيرا) وعلى أدهم وغيرهما. كان أرنولد - رغم ميسراته الرومانتيكي - من أوائل الدعاة إلى موضوعية النقد وتنزهه عن الغرض . وقد كانت حياته توترا مستمرا (تجد صدى له في شعره ورسائله) بين مزاج رومانتيكي وعقل كلاسيكي رضع لبان ثقافة الاغـريق والرومان ، وتاق إلى تجـديد مـثلهم العليـا في الفكر والفن . ويؤكد الدكتمور سمير سرحان مموضوعية أرنولد المجسمة في قوله : ﴿ إِنَّ نرى الشيء كما هو على حقيقته ، ، وفكرته عن تلاقي اللحظة الحضارية مع الموهبة الفردية لكي يتــولد من لقائهما الآثر الفني العظيم ، ومفــهومه للشعر باعتباره نقدا للحياة ، والطابع الخلقي لنقده : وهو في هذا يشبه إليــوت ، وف. ر. ليفــيــز ، وآيفور ونتــرز ، ولايونل ترلنج من نقــاد عصرنا . ويحسن القارئ صنعا إذا قرأ هذا الكتباب مع كتباب أرنولد المقالات في النقده الذي نقله إلى العربية الدكتور على جمال الدين عزت لكي تكتمل في ذهبنه صورة هذا الناقد المستنير الذي مازال قوة فاعلة في الوعي حتى الآن .

٢) وداعا مسرح السبعينيات

إذ توشك أن تنطوى صفحة هذا القرن ، يكون من الملائم أن نلقى نظرة على حال المسرح في مختلف عقوده باعتبار المسرح قد كان - وسيظل دائما - مرآة التخير الاجتماعي ، وصوت الضمير الفسردى ، والمعبر عن روح العصر . وكتاب قمسرح السبعينات، للدكتور سمير سرحان (مكتبة الإنجلو المصرية) شاهد على هذه الفترة الفنية بالأحداث .

للدكتور سمير سرحان ثلاثة جوانب : جانب الناقد الأدبى والدارس الأكاديمي كـما في كتبه عن «النقد الموضوعي» و«تجارب جـديدة في النقد المسرحي» و «المسرح المعاصر» وفي أبحاثه باللغة الإنجليزية عن إبسن ، ومسرح الواقعية الحديثة ، وأونيل ، وأوسكار وايلد وغيرهم .

وهناك جانب المترجم الذى نقل إلى العسربية «سبعة أقدواه لمجموعة من الأدباء الروس ، ومسرحية «أورفيوس يهبط» لتنسى وليمز » و«الدب» لتشكوف ، و«الحرتيت» ليونسكو (بالاشتراك مع محمد عناني) وكتابا عن أونيل من تأليف هورست فرنز .

ثم هناك جانب الفنان المبدع الذي يتسمثل في مسرحياته «الكذب»

والملك يبحث عن وظيفة و الست الملك . وتستحق هذه المسرحية الانحيرة تنويها خاصا لأنها - مثل بعض مسرحيات كامو والحكيم والفرد فرج - من المسرح الفكرى العالى الذى يعالج قضايا إنسانية تجاوز حدود المكان والزمان ، وإن أخطأ سمير سرحان - فى تقديرى - باستخدامه المحامية فيها فهى آخر ما يصلح لهذا الطراز من المسرحيات الذى يعالج قضايا من نوع عبشية الموت ، والبحث عن اليقين الكامل ، والعدل المطلق .

وفى كتاب «مسرح السبعينات» نجد هذه الجوانب الثلاثة وقد تلاقت وولدت مركبا جديدا . إنه يكتب بعلم الدارس وخبرة المترجم وحس الفنان عن ملامح المسرح الانجليزى المعاصر كما رآها على خشبة المسرح وجال بينها على صفحات الكتب والمجلات .

الدارس فى سميس سرحان هو اندى يتحدث عن المسرح وإنسان السبعسينيات ، واتجماهمات مسسرح المستقبل ، وهارولد پنتس ، وتوم ستوپارد ، وآلان إيكبورن (الذى كان سمير سرحان أول من كتب عنه فى العربية) ، وجون أوزبورن ، وجون مورتيمر ، ومويى جرين ، ووارد فليبرت .

والمترجم فى مسمير سرحان هو الذى يـقدم ترجمة كاملة لمسرحتين قصيرتين من تأليف هارول.د بنترهما «اللوحة» و«الصمت» تسبقبهما دراسة بارعة هى نموذج للنقد التحليلي كما ينبغى أن يكون . وحس الفنان مسائل وراء هذا كله . فنحن بإزاء نساقد مسرهف الحس يعرف كيف يتعامل مع النص ، وكيف يقع على اللحظات ذات الدلالة ، وكيف يحذف الزوائد فلا يذكر إلا ما هو جوهرى

ويمتاز الكتاب بأنه لا يقدم الأعمال المسرحية في فراغ وإنما يوطئ لها بمقدمات نظرية تبسط الخلفية الحسفارية التي نشأ المسرح في ظلها ، وأهم التغيرات الاجتماعية والسياسية والفنية التي طرأت على المجتمع الانجليزي منذ تقديم مسرحية چون أوزبون «انظر وراءك في غيضب» عام ١٩٥٦ ، وهو عمام حسرب السويس ، وسعقوط هيبة بريطانيا وأفول شمس امبراطوريتها إلى غير رجعة

كذلك ينم المؤلف على وعى محمود بالمسرح الأوربى والأمريكى فى علاقمته بالمسرح الانجليزى . ويبسرع فى استخدام أداة المقارنة - وهى من أدوات الناقد الأساسية - كما فى ربطه بين الدرامات الداخلية ، المنسوجة من تفاصيل الحياة اليومية الصغيرة ، عند كل من آلان إيكبورن وتشكوف المعظيم . وفى حالات أخرى يبين عن بصر نافذ حين يدحض المقارنات الخاطئة التى عمد إليها سابقوه من النقاد ، كمقارنة سيمون توسلاريين واللوحة البنسر و والأيام السعيدة المحبت . إن توسلار هنا - كما يبين سمير سرحان - قد تنكب جادة الصواب حيث أن المشابه بين العملين ظاهرية ، وثمة بينهما اختلاف جذرى نابع من طبيعة الحدث الباطنة .

على أننا لا نوافق المؤلف على إدراجه فصلا عن مسرحية شكسبير

الروجات وندسور المرحات، إن هذا الفصل - على جودته - لا مكان له في كتاب يعالج مسرح السبعينيات وذلك رغم احتجاج المؤلف بأن شكسبير كاتب لكل العصور ، وأنه تخطى حدود المكان والزمان . فمثل هذا يمكن أن يصدق على مارلو وبن چونسون وكونجريف دون أن يكون مسررا للكتابة عنهم في مثل هذا المقام . كان الأجدر - إن أصر المؤلف على إدراج هذا الفصل - أن يخصه بملحق خاص في نهاية الكتاب .

وفيهما عدا ذلك لا يملك المرء إلا أن يعبجب بهذا التفانى فى حب المسرح الذى يغذو المؤلف إذ يجلس قارئا أو يجلس مشاهدا . إن قسمه المسمى "عروض مسرحية" لا يقل أهمية - ولا جدارة بالبقاء - عن قسمه المسمى "أعمال مسرحية" . فهو فى الحالين فطن إلى أزمات الشخصيات ، وإلى طرق المؤلف فى عقد الحبكة وإجراء الحوار ، وإلى دلالة العمل على الذرق الجماهيرى المعاصر وذوق الخاصة .

إن كتاب سمير سرحان عن مسرح السبعينيات عمل ناضيح يدفع عن دارسينا الأكاديميين تهمة التوقف عند قيضايا قتلت بحثا وتجاوزها الزمن . فهذا كتاب يتابع أحدث ما في المسرح المعاصر - على ضوء معرفة بصيرة بالماضي - ويضع آذاننا على نبص العصر . إن سمير سرحان الذي تتلمذ لكتابات إريك بنتلى ، وجون جاسنر ، وكنيث تاينان ناقد ذو حس درامي أصيل ؛ وعلى أمثاله - وهم قيلائل - تنعقد الآمال في نقل نقل المسرحي إلى أفق هؤلاء النقاد الكبار .

٣) دقة زار في مسمع الغرب

أصدرت مجلة ذا درامارفيو الأمريكية - وهي فصلية تصدر عن مدرسة الفنون بجمامعة نيدويورك - عددا خاصا عن المسرح الأفريقي ضمم أبحاثا عمن الاشكال المحلية للمسرح في تنزانيا ، والمسرح السنفالي الجديسد ، والرقصات المقنعة والطقوس في تنزانيا وموزمبيق وزامبيا ، والاحتفالات المسرحية في غانا وتوجو ، فضلا عن مسقالة للدكتور سميد سرحان ، عنوانها «دقة زار» . وعند همذه المقالة سوف أتسوقف هنا .

يقول الدكتور سمير سرحان : ربما كانت مصر واحدة من البلاد القلائل في العالم الحديث التي نجد فيها أن الطقوس المتنوصة مازالت تشكل جزءا من الحياة اليومية للشعب .

ويرجع بعض هذه الطقـوس إلى العصر الفـرعونى ، بينمـا قد بقى بعضها الآخر منذ العصر القبطى وفـجر العصور الإسلامية ، وهى عصور سادت ثقاقاتها البلاد لمدة قرون .

والمسرح المصرى - الذي انبثق محاكيا للأشكال والأساليب الغربية

التقليدية – قد فاته ، في أغلب عروضه الحديثة ، أن يتنفع بإمكانات هذه · · الطقوس المحلية .

إن ظاهرة المسرح حديثة نسبيا في الأدب العربي . وقد كانت أول مسرحية عربية ، أخرجت عام ١٩٤٨ في مدينة صيدا بلبنان ، إعدادا لمسرحية موليير البخيل قام به الكاتب والمخرج اللبناني مارون نقاش . وخلال النصف الأول من هذا القرن ، عاش المسرح المصسري على كلاسيات الدراما البريطانية والفرنسية ، وعلى ميلودرامات القرن الماضي بعد تحويرها لكي تعالج مشكلات الحياة الاجتماعية المصرية ، وعلى ملاه اجتماعية مستوحاة من مسرحيات الفودفيل الفرنسية . أما في عقد الستينات من هذا القرن ، فقد بدأ المسرح المصري يجسد دراما التغير الاجتماعي وينحو نحو التجريب في عدد من الاشكال المسرحية ، على أن الشكل المدرامي ظل ، في جوهره ، غربيا تقليديا .

ومسرحية الدقة زارا واحدة من المسرحيات المصرية المعاصرة القليلة المتى تحاول أن تشق أرضا جديدة من حيث الشكل والمحتوى على السواء . إن شكلها مستوحى من طقوس الزار ، وهي مازالت موجودة في أجزاء كثيرة من مصر ، خاصة في أحياء القاهرة الشعبية .

المسرحية عمل مصرى خالص ، فهى محاولة لحل أومة الوعى المصرى المعاصر في تمزقه بين التقاليد القائمة على قوى سحرية وغيبية ، والعصرية العقلانية . وقد قدمت هذه المسرحية - التي تعمد تجربة في

المسرح الطقسسى أو الشعبائر - على مسرح الطليعة بالقباهرة في مارس ١٩٨١ ، وحققت نجاحيا متواصلا على خشبة ذلك المسرح ، كما قدمت في أجزاء أخرى من البلاد خارج القاهرة .

ويشرح الدكتور سمير سرحان معنى الزار للقارئ الغربى الذى قد تكون الكلمة غريبة عليه فيقول إنه هو الاسم الذى تطلقه الطبقات الشعبية في مصر على أداء طقسى يشمل رقصا عنيفا وتلاوة تعزيات أو رقى ، ويمرمى إلى إخراج الشياطين من الأبدان . ويجرى الطقس الذى تشرف عليه كودية في حلقة من النساء ، يأتين في أغلب الأحيان لكى يتخلصن عا يظننه أرواحا تتلبس أجسادهن وقد تعذبهن بدنيا . وفي قلب الحلقة بهد مذبحا شعائريا عليه شموع كبيرة وأعواد بخور . ولا تلبث الكودية وهي عادة امرأة في منتصف العمر ، تدعى أن لها معرفة خفية بالعالم السفلى : عالم الجن والعفاريت - أن تبدأ كل رقصة من الرقصات بدقة اسفلى : عالم الجن والعفاريت - أن تبدأ كل رقصة من الرقصات بدقة السفلى : عالم الجن والعفاريت الشبك كل روح تستدعيها . وعندما تأتى امرأة إلى الكودية طالبة منها إخراج الشياطين من بدنها ، تطلب إليها المودية أن ترقص على دقة معينة تجددها هذه الأخيرة .

وتنضم النسوة الأخريات إلى حلقة الرقص ، ويتسارع الإيقاع بصورة محمومة تـخر عندها المرأة المريضة فاقلة الوعى ، مطلقة صرخة مخيفة . وعند ذلك قحسب تكف الكودية عن النقر على طبلتها ، ويذبح طير أو حيوان - على سبيل الأضحية - عند قدمى المرأة ويدهن بدنها باللم -

والمفروض أن تخلصها هذه العملية من شيطانها أو على الأقل تردها إلى درجة معينة من التوازن النفسى . ويعاون الكودية عادة عدد من راقصات الزار المحترفات ، بينهن اثنان على الأقل من الرجال ، يرتدون جلابيب خضراء (وهو أمر نادر بين الذكور في مصر) . ويملك هؤلاء الرجال القدرة على الدوران والرقص - بصورة محمومة - على إيقاع الطبول ، بينما تصطفق الصنوج النحاسية بين أصابعهم ، ويظلون على هذا الحال إلى أن تنتهى الرقصة .

ومن الوظائف الأخرى المهمة للزار ، إلى جانب طرد الشياطين ، شفاء الأمراض المزمنة . وتؤمن كمثرة كاثرة من النساء المصريات بهذه الفكرة إيمانا وطيدا . وفي مسجد أبي السعود بقلب القاهرة ، وهي منطقة تمقد فيها حلقة زار بانتظام كل خميس ، تستطيع أن ترى نساء من جميع الطبقات – وبعضهن من أغناهما وأرقاها – يقعن تحت سحر الكودية ، تلك الشخصية الكاريزمية (الساحرة) ذات العينين المغناطيسيتين التي حسبها أن تسمرهما على إحدى القادمات حتى تستحيل قورا إلى تسامة تأتمر بأوام ها .

وفي البداية أخذت فكرة المرحة تختمر في ذهن سمير العصفورى ، مدير مسرج الطليعة وأحد رجال المسرح المصرى السباردين ، وفي ذهن المخرج الشاب محسن حلمي. كانت فكرتهما هي تقديم عرض شعائرى ، يدور حول الزار من حيث هو طقس ضارب الجدور في الحياة المصرية .

واقتضى الأمر نصا مكتوبا لكى تستحيل الفكرة إلى واقع . وهكذا فإنه عندما تقدم محمد الفيل - وهو كانب مسرحى جديد - بمسرحية موضوعها المصراع بين السحر والعلم كموقفين متسضادين من الحقيقة ، شعر المصفورى وحلمى أنهما قد عثرا على نواة صالحة للعرض . وشيئا شيئا بدأ نص المسرحية يتخلق من خلال الجهود المشتركة للمخرج والممثلين والمؤلف إلى أن اتخذ شكله النهائى .

كانت «دقة رار» ترمى إلى أن تعبد خلق زار حقيقى بعناصره الطقسية من رقص ودقات موقعة ، وشعائر تضحية ، إلى آخره . ويتركز الحديث حول الصحراع بين الكودية وطبيب يمثل النظرة العلمية العقلانية إلى الواقع . ويتكشف هذا الصحراع من خلال قصص ثلاث نساء يأتين إلى الكودية باحثات عن مهرب من توتراتهن العصبية في غمرة رقصات الزار . المرأة الأولى من الطبقة الدنيا ، وزوجة رجل فقير فقد حباته وهو يحاول أن يكسب عيشه . ولا يلبث موته المفاجئ ، وذكريات قصولته ، أن أن يكسب عيشه . ولا يلبث موته المفاجئ ، وذكريات قصات أن يوقعا في روعها أنسها قد تلبستها شياطين تعلب بدنها . (ترى ماذا كان فويد خليقا أن يقول عن هذه المسرحية ؟) وعندما تشفى من اضطراباتها النفسية على يدى الكودية خلال رقصة زار ، تنضم إلى فريق راقصات الزار المحترفات ، أما المرأة الثانية فهى ناظرة من الطبقة المتوسطة تنزع بها إحباطاتها الجنسية إلى ترك فهى ناظرة من الطبقة المتوسطة تنزع بها إحباطاتها الجنسية إلى ترك فهى ناظرة من الطبقة المتوسطة تنزع بها إحباطاتها الجنسية إلى ترك

بين ذراعيه وجودها كامرأة وأم . والنموذج الثالث فيتاة عصرية تحاول أسرتها المتمسكة بالتقاليد أن ترغمها على الاقتران بزوج غنى والتخلى عن حبها لشاعر لايملك من متاع الدنيا شيئا ، ويحمل بين جوانحه - مثل شلى - شهوة لإصلاح العالم .

وخلال فترة البروفات الطويلة ، أعيدت كتابة النص عدة مرات على ضوء ملاحظات وارتجالات الممثلين الذين حرصوا - تحت قيادة المخرج -على حضور كثير من حفىلات الزار ، بصورة منتظمة ، في أحياء الفاهرة الشعبية . وكان دور الكودية - ذلك الدور الصعب - يمثل مشكلة حقيقية في البداية . إذ لا يجب أن يكون وراء المثلة التي تلعبه تاريخ من الأدوار المشهورة ، والا حال ذلك بين الجمهور وبين تصديق دورها الجديد دور الكودية . وكان عليها أيضا أن تمتلك شخصية مغناطيسية آسرة ، تمكنها من إيقاع الجمهور تحت وطأة سحرها ، كما هو الشأن في الزار الحقيقي . وقد وقع الاختيار على تيريز دميان - وهي ممثلة في منتبصف العمر تملك هذه الصفات - لكي تلعب الدور ، وطلب إليها أن تـ تردد بانتظام على حفلات الزار أثناء فترة البروفات ، وأن تبتلقى تدريبا كاملا على يدى كودية حقيقية . وكان المخرج يرمي من وراء ذلك إلى خلق جو الزار الحقيقي ، وإلى توليد الحالة الذهنية التي تهيمن على المشتركين فيه . كان يريد للنظارة - في لحظات معينة من المسرحية - أن يشعروا بأنهم يشاهدون زارا حقيقيا ويشتركون في العملية اشتراكا فعليا . وينتقل الدكتور سمير سرحان من هذه العجالة إلى تحليل مفصل لبناء المسرحية ومرابيها الفكرية ، مما يوقف القارى الغربي على راوية هامة من الحركة المسرحية المصرية ، وعلى مشكلة حقيقية من مشكلات الفكر العربي المعاصر ، هي مشكلة التوقيق بين العلم والاسطورة ، أو الأصالة والمعاصرة ، وهي المشكلة التي يتردد صداها في عدد كبير من الاعمال الادبية العربية – مسرحية وغيرها – مثل «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم ، واقنديل أم هاشم» ليحيى حقى ، وهموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح . وهذا الإلحاح على قضية حيوية ، من الناحيين الفكرية والفنية على السواء هو ما يمنح «دقة زار» أهميتها ، ويجعلها – مثل مسرحيات يوسف إدريس ونجيب سرور وشوقي عبد الحكيم – واحدة من علامات الطريق في سبيل خلق ظاهرة مسرحية مصرية ، ذات أصول عريقة في التراث الشعبي ، ولكن نظرتها إلى الكون تقدمية مستنيرة تطمح إلى مواكبة ركب التقدم والتغيير .

٤) الواقعية - الطبيعية في الأدب المصرى الحديث دراسة مقارنة

عرفت جمرة القراء - من القاهرة إلى عمان إلى بغداد - الدكتور سمير سرحان ناقدا أدبيا يكتب بالعربية، ومترجما ، وكاتبا مسرحيا ، ولكن المتخصصين في الأدب الأنجليزى يعرفون منه جانبا آخر لا يقل أهمية عن هذه الجوانب ، وربما أربى عليها في ميزان الدرس الادبى الدقيق : إنه كتاباته بالانجليزية التي تتداولها أيدى زملائه من الأساتلة والدارسين ، وطلبته من أبناء كلية الآداب والدراسات العليا بها .

من أهم هذه الكتابات كتابه المسمى اليوجين أونيل : إعادة تفسير الأصولة بلي المسرح الأسريكي وهو نظرة جليدة تتميز بالأصالة إلى أكبسر أعصدة المسرح الأسريكي الحديث ، كانت بعيدة الأثر في جيل كامل من الدارسين ، نخص منهم بالذكر الدكتورة منى كامل دانيال ، المدرس بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن ، التي أصدت رسالة ممتازة للماجستيس ، تحت إشراف الدكتور سمير سرحان ، محورها أثر الكاتب المسرحي النرويجي إبسن في أونيل ، ونالت بها هذه الدرجة من كلية الأداب بجامعة القاهرة .

- ومن كتاباته الإنجليزية الأخرى :
- * * هنريك ابسن : من الرومانسية إلى الواقعية ، (اكتوبر ١٩٦٩) .
- المسرح الحديث: مجموعة من المقالات النقدية العسرها وقدم لها
 وهى تشمل: مقدمات لمسرح الواقعية الحديثة: بقلم سمير سرحان.
 إبسن والهوة بين الماضى والمستقبل: بقلم جوزف ودكرتش.

Character and a second and a Nation

مسرحية «الأشباح» « [لإبسن] ومسسرحية » بستان الكرد » [لتشيكوف] :

مسرح الواقعية الحديثة بقلم فرنسيس فرجسون .

أوجست سترندبرج : بقلم روبرت برستاين .

* دراسات عن بنتر ۴ ویتضمن :

١- بنتر وإبسن : دراسة للتوازيات الخيطية والبنائية .

٢- مقارنة الرؤية والواقع في مسرحيتي بنتر : امنظر طبيعي، و
 اصمت، .

 « دراسة لمسرحية الشاعر الأصريكي ولاس ستفنز المسماة «ثلاثة مسافرين يرقبون شروق الشمس » (القاهرة ، ۱۹۷۳) .

كذلك حمرد الدكتور سمير سرحان مسرحيتين من روائع المسرح الإنجليزى وقدم لهما بمقدمات ضافية هما : «المأساة الأسبانية ، لتوماس كيد ، و«أهمية الجدية ، لأوسكار وايلد .

واليوم نخص بالذكر مقاله هامة له ، تقع في سبع وأربعين صفحة ، صدرت في كتيب مستقل عن مكتبة الأنجلو المصرية وعنوانها «الواقعية -الطبيعية في الأدب المصرى الحديث : دراسة مقارنة» .

يبدأ الدكتور سمير سرحان كتابه بإيراد مقالة موضوعها المفهوم الواقعية في الدرس الأدبي، للأستاذ رينيه ويليك (أحمد مؤلفي كمتاب «نظرية الأدب» الذي نقله إلى العربية محيى الدين صبحى ، دمشق) ذاكرا أن الأستاذ ويليك ، في هذه المقالة الهامة ، يرى أن الواقعية - إذا حملناها على أوسع معانيها - تنطبق على تصورات فنية وأدبية وفلسفية ، متنوعـة تنوع نظرية أرسطو في المحـاكاة ، وواقعـية النحت الهلـنستي أو الروماني في مرحلته الأخيرة ، وتفرقه كانط بين المثالية وواقعية الأغراض الطبيعية» ، فضلا عن مذهب «الواقعية الاشتراكية » الذي كان يدين به الاتحاد السوفيتي وما لف لفه من بلدان العالم الاشستراكي ، وتبين دراسة الأستاذ ويليك لاختـلاف المداخل إلى الواقعية باختلاف أرمنتـها وأمكنتها أن تعريف الواقعية بأنها : مجرد إعادة تمثيل للواقع تعريف غير مُرض . فالواقعية مفهوم رحب بمكن أن يعنى أشياء مختلفة لأشخاص مختلفين أو عصور مختلفة ما ظللنا ننظر إلى الأدب على أنه - في إطاره العام - إعادة تمثيل صادق للطبيعة أو الواقع. ويزيد المشكلة تعقبدا أن الطبيعة والواقع ، بدورهما ، تصوران غامضان ، كثيرا ما فُسرا على أنحاء مختلفة - قد تبلغ حد التناقض - لكي تنطبق على صورة الأدب الذي ينتجه عصر بعينه .

ويتقدم الدكتور سميس سرحان من ذلك إلى القول بأن الواقعية - بمعناها الدقيق - مذهب أدبى عينى واكب الاتجاه إلى الواقع - أو النزعة الطبيعية - فى الادب الأوربى الحديث . وقد دعمها ، كما هو معروف ، الروائى الفرنسى إميل زولا الذى أضفى عليها صبغة علمية غائمة - قد تكون زائفة - حيث كان يؤمن بجبرية الظواهر البشرية ، وبالوراثة والبيئة على أنهما العاملان القدريان اللذان لافكاك منهما واللذان يشكلان الطبيعة البشرية ، في إطارها الاجتماعي ، على نحو لا راد له .

وعلى ضوء هذا التعريف للواقعية يوضح الدكتور سمير سرحان أن هدف دراسته هو أن يتتبع مسارات أو اتجاهات المذهب الواقعى - الطبيعى في الرواية والمسرحية الحديثة في مصر . ويوطئ لذلك بذكر بعض الاعمال السابقة التي تطرقت إلى هذا الجانب من جوانب التاريخ الأدبى فيذكر أعمالا لمحمود تيمور ، وفاطمة موسى محمود ، ومحمد مندور ، ويحيى حقى ، وتوفيق الحكيم ، وأحمد أمين ، وماهر حسن فهمى ، وإبراهيم المصرى ، ولويس عسوض الذي يقول عن ثلاثية نجيب مسحفوظ في كتابه امقالات في النقد والادب، ، وذلك في ختام فصل صوانه الكيف تقرأ نجيب محفوظ .

« أما التحربة الحيوية التى يصفها نجيب محفوظ فى «الثلاثية» فهى لا تنتمى لأية مدرسة من هذه المدارس واتما تنتسمى إلى مدرسة أخرى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر وكانت لها أعقاب فى القرن العشرين وتلك هى المدرسة الناتوراليـة أوالمدرسة الطبيـعية التى أسـسها زولا أو مـدرسة القصة التجريبية كما كان زولا نفسه يحب أن يسميها » .

فإذا انتهى سمير سرحان من هذه الخلفية التاريخية والفكرية عكف على دراسة الواقعية في عدد من الروايات المصرية: «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي ، «رينب» للدكتور محمد حسين هيكل ، «عودة الروح» لتوفيق الحكيم ، «بين القصرين» لنجيب محفوظ . ولكنا لن نتوقف عند هذا الجزء من بحثه وإنما سننتقل إلى الجزء الخاص بالواقعية في المسرح الحديث :

يتبع سمير سرحان - فى إيجاز - بدايات المسرح العربى ، كتعريب مارون النقاش لمسرحية موليير «البخيل» ، ومسرحية فسرح أنطون «مصر الجديدة» التى قدمت على خشبة المسرح فى ٥ ابريل ١٩٢٣ ، ويناقش قضية الفصحى والعامية التى واجهت هذا المؤلف الأخير فيورد له قوله :

المنا مجلس التمثيل (المسرح أو الملعب) مجلس أناس يقلدون غيرهم فإذا كانت الروايات مصرية صح جعل اللغة العربية الفصحى لغة لها بحسبان أن الرواية حكاية حال قوم لغتهم أعجمية ولنا حق اخستيار اللغة التي نجعلها قالبا لتلك الحكاية . ولكن إذا كانت الروايات تأليفا وإنشاء وموضوعها شئون من لغتهم المحكية اللغة العربية العامة وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى صرفا - خرجنا عن الطبيعة التي ما أنشئت الروايات التعشيلية إلا لتقليدها وضالفنا الواقع في شكله وصورته

وفى هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية . . بقى على أن أذكر الوجه الذى اخترته لإزالة هذه الصعوبة بأقل ما يمكن من التسامح فى شأن (اللغة) وشأن (الطبيعة) لأنه من الواجب فى رأيى أن لا تضحى إحداهما فى سبيل الأخرى تضحية تامة . اخترت وجها وسطا وما أزعم أنه الحل النهائى ولكنى رأيته أفضل وجه حتى الآن ، فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا فى الرواية يتكلمون اللغة الفصحى لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم هذا الحق وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية » .

(نقلا عن كتاب الدكتور محمد مندور : «المسرح النثرى») .

وينتقل الدكستور سميسر سرحان من فسرح أنطون إلى رائد آخر من رواد الواقسعية المسرحية هو محسمد تيمور (١٨٩٢ – ١٩٢١) صاحب مقال «التمثيل الفني» فيورد له قوله :

ما هو التحثيل الفنى ؟ هو أن يقع نظرك على حادثة من حوادث الحياة تود أن تشرحها لمواطنيك فلا تجد طريقة أقرب للعقل والقلب أى للإدراك والشمعور - من أن تختلها أمامها أى تعيدها مرة أنحرى أمام أعينهم كما وقعت فى المرة الأولى فإذا نجحت فى عملك قيل عنك مثلت تلك الحادثة بطريقة فنية . فما هى العوامل التى يتيسسر لك بها أن تمثل الحادثة التى رأتها عيناك والتى اتخذت لمك منها درسا تريد أن تلقيه على أهل بلدك طريقة تخالف الـ Roman أو الخطب والمحاضرات ؟ العوامل

بلا نزاع كثيرة: أولا بأن تأتى بأشخاص يفعلون أفعالا ويقولون أقوالا تتكون منها تلك الحادثة، وأن تكون تلك الاقوال والافعال مطابقة للواقعة وإلا خرجت عن الدائرة التى رسمتها لنفسك لتصل للحقيقة . ولا تنس تحليل أخلاق الاشخاص الذين تريد إخراجهم على المسرح فاللثيم تخرجه لئيما والكريم كريما والجبان جبانا ولا تنس أيضا أن توقف تحليل أخلاق أشخاصك على الحوادث التى تحدث في سياق الرواية لتتكون منها الحادثة التي تريد شرحها للجمهور . والمامل الثاني هو مراعاة الصبغة المحلية Coleur locale » .

(نقلا عن كتاب مندور المذكور أعلاه) .

ولكن لا ربب في أن هذه الأقوال كلها وما جرى مجراها لا تعد أن تكون مرحلة جنينية في تطور الفكر الواقعي النقدى ، وأن صورته الناضيجة لا تكتمل إلا بمقدم توفيق الحكيم ،ثم بمن تلوه من كتاب مسرحيين من أبرزهم – وليست هذه بالقائمة الكاملة – نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ولطفي الحولى ، ويوسف إدريس .

ولنبدأ بأول هؤلاء الكتاب: نعمان عاشور . يقول الدكتور سمير سرحان إن المسرح الحر بعد أن قدم مسرحية إبسن «بيت دمية» (وليس «بيت الدمية» كما تترجم عادة) أتبعها بمسرحية نعمان المسماة «المغماطيس» التى لم يستقبلها النقاد ، على العموم ، استقبالا حسنا . ولكن نعمان عاشور قدم بعدها - في عام ١٩٥٥ - امسرحية قُدر لها أن تصبح من

كلاسيات المسرح الواقعى المصرى هى «الناس التى تحت» (كان عنوانها فى الأصل : «مصر الجديدة» ثم غير مؤلفها الاسم حتى لا تختلط بمسرحية وح أنطون التى تحمل عنوان " مصر الجديدة ") .

تصور مسرحية الناس اللي تحت " حياة مجموعة من السكان في بدورم عمارة تمتلكها أرملة ثرية . وقد نوه النقاد بالسبه بينها وبين مسرحية مكسيم جوركي " الحضيض" أو "الأعماق السفلي " . وكان نعمان عاشور ذاته قد نقلها إلى العبربية ونشيرها قبل أن يكستب مسرحيته الخاصه فشيخصية الأستاذ رجائي مشلا شبيهة بشخصية لوقا في مسرحية جوركي : ورجائي شخصية قوية تقدمت في السن ولكنها تنوط آسالها بالجيل الجديد من الشبان . وتتحقق آمال الرجل العجوز في النهاية عندما يغادر العاشقان الشابان البدرم لكي يعيشا في الهواء الطلق في الخارج ، ويسهما في بناء مصر الجديدة . إنها مسرحية عن التغير الاجتماعي .

ثم كتب نعمان عاشمور مسرحية «الناس اللى فلوق» وسحل ويها سقوط أسرة أرستقراطية بعد قيام ثورة ١٩٥٧ ، وهو ، قوط واكب صحوة الطبقة المفقيرة وإدراكها لحقها في الحياة .

وثانى هؤلاء الكتاب الذين اختار الدكتور سمير سرحان أن يخصهم بالذكر هو سعد الدين وهبة الذى عالج فى أعساله الاولى حالة مصر قبل المخاض الثورى الذى غير من التركيب الاجتماعى وجعل عالى الطبقات سافلها ، أو عكس موضع السبنسة من عبربات القطار . إن أغلب شخصيات هده الأعمال من الفلاحين اللين يعانون من عسف الإقطاع المتحالف مع السلطة للحلية ، والقصر الملكى ، والاستعمار الانجليزى . ونجد أن البطل في أول مسرحيتين له : «المحروسة» (١٩٦٠) و«السبنسة» (١٩٦١) إنما هو ضابط شاب يحلم بالمستقبل ويعمل على تحرير الشريحة الدنيا من الطبقة الوسطى التي ينتمي إليها .

أما لطفى الخدولى فإنه فى مسرحيته الأولى «قدهوة الملوك» (١٩٥٩) يصور التطور الاجتماعى الجدارى الذى طرأ على حى شعبى من أحداء الفاهرة . إن القهوة التى كانت منجلسا للشريحة العليا من الطبقات المتوسطة قبل الشورة قد تحولت إلى خلية للثوار تعمل من أجل قدامها ، ومسرحيته التالية «القضية» (١٩٦١) تعالج مسألة التغير الاجتماعى من خلال نزاع بين أسرتين من الطبقة المتوسطة وصل إلى ساحة المحاكم . ليس البطل عند لسطفى الخولى قدردا وإنما هو الجسماعة ، وتلك إحدى إسهاماته الرئيسية فى تطوير الواقعية المصرية .

وأخيرا يتحدث الدكتور سمير سرحان عن مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس وهى التي أثارت من الجدل النقدى ما لم تشره مسرحية أخرى في عقد الستينيات . لقد ذهب مؤلفها في سلسلة مقالات بمجلة «الكاتب» (عام ١٩٦٣) عنوانها «نحو مسرح مصرى» إلى أن المسرح المصرى الذى يقدم حاليا ليس مسرحا مصريا أصيلا وإنما هو نتاج غير شرعى للمسرح الأوربي في أواخر القرن التامع عشر . ودعا الكتاب

المصريين إلى تأصيل فنهم فى تربت المصرية المحلية واستيحاء مسوح السامر وخيال الظل وغير ذلك من حالات «التمسرح» الشعبية .

ويقول الدكتور سمير مسرحان - في السطور الأخيرة من كتابه - إن تاريخ الواقعية في المسرح العربي إنما هو محاولة يعوزها الاستمرار للثورة على مواضعات المسرح التاريخي والمسرح الشعرى . إنه محاولة لخلق دراما تفسر الصراعات الاجتماعية في عصرنا ، مما دعا الكتاب الواقعيين تنظرية وتطبيقا - إلى إنشاء الصلات بين أعسمالهم والحياة اليومية العادية . كانت نظريات الواقعيين المصرين الأوائل أقرب إلى السلاجة والمباشرة في مفهومها للواقعية ومبدأ مشاكلة الواقع . ولكن مع إنشاء والمباشرة في مفهومها للواقعية ومبدأ مشاكلة الواقع . ولكن مع إنشاء المسرح الحربة تقدمت المسرحية المصرية نحو النضج ، وأوفت بعسهدها للقارئ والمتفرج العسريي ، بما حسملت من قوة الرؤية وإحكام التناول للشكل المسرحي الكثير كبي يضيفه للشكل المسرحي الكثير كبي يضيفه الي مسرح الواقعية المعاصرة .

٥) هنريك إبسن : من الرومانتيكية إلى الواقعية

-1-

كتاب جديد عن إبسن ؟ وهل بقى شىء لم يقل عن النرويجى الذى قتلته الأفلام بحشا ؟ إن هذا الكتاب الصغير يحمل فى طياته مبرر وجوده : فهو يتقدم برأى جديد مؤداه ان مسرحيات إبسن الاجتماعية ، التى اشتهر بها أكثر ما اشتهر ، لم تكن إلا مرحلة تجريسية ، تكمن قيمتها فى أنها مهدت لأعمال أخرى أخطر شأنا . ويفرد المؤلف بالدراسة مسرحيتين من أصعب مسرحيات إبسن، وأعصاها على التعليق : "براند» و «بيرجنت» ثم يناقش «البطة البرية» على ضوء ما انتهى إليه ، واضعا إبسن ، بذلك ، فى منظور جديد .

وليس مؤلف الكتاب غريبا على حقل النقد الأدبى ، والدرامى بخاصة . فقد صرفناه فى عقد الستينات مؤلف الكتاب «النقد الموضوعى» (الأنجلو) عن الناقد الانجليزى ماثيو أرنولد ، ومترجما لكتاب هورست فرنز «يوجين أونيل » (الأنجلو) ومجموعة قصص روسية «سبعة أفواه» (كتب مقسدمتها المرحوم أنور المعداوى) وثلاثة نصوص مسرحية : «الخرتيت» (بالاشتراك مع محمد عنانى) ، مسرحة يونسكو التى قدمها

مسرح الحكيم عام ١٩٦٤ ، «أورفيوس يهبط» لتنيسى وليامز (مجلة المسرح ، أكتوبر ١٩٦٤) «الجلف» لانطون تشيكوف (مجلة المسرح يونيو ١٩٦٤) ، فضلا عن عديد من المقالات ومسراجعات الكتب في مجلات «المسرح» و «المجلة» و «الشهر».

يقول المؤلف في فصله الأول "من الرومانتيكية إلى الواقعية الحديثة الله المعجبين بإبسن ، من برنارد شو إلى وليم آرتشر ، وحتى عهد قريب ، قد اقتصروا على تأكيد أهمية الجانب «الاجتماعي» من إبسن ، وخلموا عليه ، من أجله ، لقب «أبي اللراما الحديثة» . ولكن هذا التفسير لايفي إبسن حقه . فإن مسرحياته الاجتماعية التي تقوم عليها شهرته ، في العمالم كله ، لا تمثل سوى جانب واحد من عملية نمو مستمر ، وتحليل ذاتي صارم ، وحاجة إلى تجويد أدواته ، ككاتب مسرحي . وهذا النمو الذي يسمى المؤلف إلى تتبعمه إنما هو نمو من الرومانيكية ، عبر مرحلة «تجربيية » كتب فيها مسرحياته الاجتماعية ، وانتهى به إلى الواقعية .

وعلى هذا يرى المؤلف أن من حقنا اعتبار الفترة الوسطى من حياة إبسن فترة تجريب . ففى هذه الفترة كان الكاتب المسرحى يتحول باهتمامه عن علاقة الفرد بنفسه ، أو رسالته الشخصية ، إلى استكشاف علاقة الفرد بالمجتمع ، كذلك كان إبسن آخذا في تجويد تكنيك جديد لم يستخدمه من قبل ، اللهم إلافي مسرحيته «السيدة انجر من أوسترات» : إنه الدراما النشرية ذات التركيب الذى هو مزيج من أسلوب يوجين سكريب وأسلوب سوفوكليس . ذلك أن استخدام الحبكة المحكمة البناء ، التى تكاد تشفى على حافة القصة البوليسية (١١) ، والخطابات التى يقطع بعضها بعضا ، والأسرار المحجوبة ، إلخ . . لم يكن إلا نموذجا لبعض الأساليب التى استمارها إيسن من سكريب ، مستخدما إياها للوصول إلى شيء أحمق غورا(٢١) . كذلك نجد أن دراما فالأوضاع المهيأة» ، والماضى الذى يتكشف ببطء خلال الحدث ، مفضيا - بحتمية مروعة - إلى الكارثة ، إنما هيى دراميا عدها بعض النقاد سوفوكلية ، على نحو صريع .

ومع ذلك فإن إبسن فى «البطة البرية» تحول ، على نحو مطرد ، عن الموضوع «الاجتماعى» الصريح والأساليب المصاحبة له . وعلى حين ظل يستخدم غرفة الجلوس البورجوارية مشهدا لمسرحياته ، وحوارا مؤلفا من نثر جاف") ، كانت مسرحياته تقدم شخصيات معقدة جسيمة الأبعاد من نوعا هيدا جابلر وروزمر وسولنس وجون جابرييل بوركمان . كذلك غلت رمزيته متزايدة الغموض ، لا نكاد تشبه الرمزية السهل تبينها لرقصة التارانتيلا « بيت دمية » أو ملجأ أيتام مسز إلفينج (الأشباح) أو الفساد المحلى «عدر الشحب» . فمسرحيات ابسن الأخيرة ، الخالية من تأثير سكريب ، ذلك الذي كان إبسن يستخدمه ويزدريه في آن واحد ، المجازات أعظم كثيرا من أعماله التي سبقتها ، إذ تمكن إبسن من أن يمزج

قيهـا بين فعل مستمـد من الحياة الحديثة ، ومتـطلبات المسرح . ومن هنا كانت مسرحياته الأخيرة انتصارا للواقعية .

تلقى إبسن أول اعتراف به كفنان وكاتب مسرحى ، عندما عرض عليه فى نوفمبر ١٨٥١ منصب مدير مسرح بيرجن . وكان أكبر مسرح قومى فى كريستيانيا آنذاك يعتمد على الريبرتوار الدانيمركى ، ويديره مدير وعثلون دانيمركيون . ذلك أن ثقافة الدانيمرك ظلت مسيطرة على النرويج ، حتى بعد استقلال هذه الأخيرة عنها ، سياسيا ، فى ١٨١٤ . ومن ثم ظلت لغة الأدب مزيجا من الدانيمركية والنرويجية ، متميزا عن النرويجية الدارجة . وقد عمد جزء كبير من الرومانيتكية النرويجية الترويجية الشاعران فلهافن وفرجيلاند - إلى تحقيق استقلال الأدب النايمركي .

كان إنشاء مسرح بيرجن واحدا من أهم الشمار الفرعبة لهذا الجانب من الرومانتيكية النرويجية . وكان على إبسن ، باعتباره مديرا له ، أن اليساعد المسرح باعتباره كاتبا مسرحياء (٥٠) . وتمشيا مع روح ذلك المسرح ، ركز إبسن اهتمامه ، كما يقبول يانكو لافرين ، «على الموضوعات القومية – الرومانتيكية ، وإلا فيهى الموضوعات الفولكلورية ،(١٠) . وهكذا اعتمد عمله الباكر على خيوط مستمدة من تاريخ النرويج ومواويلها الشعبية وحكايات ايسلندا والقصص الوطنية (١٠) .

وإذا ضربنا صفحا عن مسرحية «كاتيليني» ، التي يعوزها النضج ، وجدنا أن أول مساهمة هامة لإبسن في مسرح بيرجن ، كانت مسرحية

«أمسية عبد القديس يوحنا» (١٨٥٣) ، ويخبرنا داونز بأن هذه المسرحية تقوم على «الرومانتيكية السحرية للفولكلور النرويجي الذي شاع حديثا - استمرار إضاءة نيران الزينة في منتصف الصيف (وذلك في أمسية عيد القديس يوحنا) وهي التي كانت طقسا وشنيا في يوم من الأيام ، الإيان بالجرعات السحرية والشياطين المنزلية وجنيات الغاب ، التي تستطيع أن تبرز للبشر بل وأن تؤثر في أقدارهم (١٨) . وحين بلغ أبسن بحرحلته الرومانتيكية ، فيما بعد ، منتهاها ، استخدم أغلب هذه العناصر على نحو مقدر في مسرحية «بيرجنت»

عبر إبسن عن هذه العناصر القومية على نحو أوضح في مسرحية «الوليمة في سولهوج» (١٨٥٦) حيث استخدم كتاب لاندستاد المسمى «أغان شعبية نرويجية» (١٨٥٣) . وهو في هذه المسرحية يتقل بالحدث إلى عصر المواويل (حوالي عام ١٣٠٠) ويسرمي إلى أن تولد حبكته نفسها انطباحا أشبه بموال متطاول . أما مسرحية «أولاف ليليكراش» (١٨٥٧) فمسرحية رومانتيكية عن الحب ، يجمع حدثها بين موال «أولاف ليليكراش» الوارد في كتاب لاندستاد ، وقصة واردة في كتاب «حكايات شعبية نرويجية» . ويصف جيجر ، معاصر إبسن وكاتب سيرته ، هذه المسرحية بأنها «أوخل في الرومانتيكية ، من حيث الحالة النفسية » من هراوليحة في سولهوج» (الوليمة في سولهوج» (١٠) .

وفى هذه المسرحية نجد أن الشبابة الفهيلد ، التي يدور الحدث حبولها ، ابنة للطنيعة ، تعيش في واد طليق ، حباث فيه الموت

الأسود فسادا . إنها تجسيد للحب الذى يستغلب على التقاليد والمجتمع . ويسواد بأولاف أن يتزوج اينجيبورج ، تنفيذا لخطة كريستين ليليكراش ، للتوفيت بين الاسرتين . ولكن أولاف ينقذ حبه الساكسر ، ألفهيلد ، من حكسم الاعدام الذى فرضت عليها كريستين وقسومها ، ويسقترن بهما . وقسد قسدر لموضسوع الفداء من طريق الحب ، هذا الموضوع الرومانتيكي ، أن يجد ، فيهما بعد ، تعبيرا أعمق عنه ، في مسرحية (بيرجنت) .

وفي مسرحية «الفايكنج في هيلجيلاند» (١٨٥٨) يضحي سيجورد ، على خلاف أولاف ، بحبه لهبورديس ، من أجل صديقه جونار ، ومن ثم يتمين عليه أن يدفع حياته ، ثمنا لذلك . ومهما يكن من أمر ، فإن هذه المسرحية تنم على أن إبسن صار أشد اهتماما بمادة الحكايات (الساجا) منه بالمواويل (١٠٠) . و «الفايكنج هيلجيلاند» باحتفالها بعظمة الفرد ، ومزجها بين خيوط الرسالة والحب ، وتحركها السريع نحو نهاية ماساوية ، ترهمس بمقدم «براند» ، أعظم مآسى إبسن الرومانتيكية .

إن مسرحية إبسن فى فترته الرومانتيكية ، رغم تنوع موادها ومصادرها وتركيزها على جوانب مختلفة من تاريخ النرويج وميراثها الثقافى ، تتفق فى كونها تستخدم النظم ، كأداة للتعبير الدرامى ، واصطناعها بناء فضفاضا(١١١) . لقد كان بناء هذه المسرحيات يلائم مداها الملحمى ، وروحها الفولكلورية .

وتمثل مسرحيتا «براند» و «بيرجنت» ذروة أعمال إبسن الرومانتيكية. فكلاهما ، إذ يسيطر عليهما بطل واحد ، يستخدم بعض عناصر الفولك الور والحكايات التي استفاد منها اسن في مسرحياته السابقة . " وفضلا عن كونها تعبيرات عن وعي قومي . وتقريرات شحصية عميقة . تبلغ هاتان المسرحيتان بالأدرات المستخدمة في سابقاتهما مرحلة الكمال . فمسرحية ابراند، ترقى إلى ذرى المأساة بالخيوط التي سبر إبسن أغوارها ، دون أن ينجح تماما في «الوليمة في سولهــوج» و«الفايكنج في هيلجيلاند» خيوط رسالة المرء في الحياة ، والزواج . ومع ذلك كف إبسن ، في «براند» ، عن استمخدام المصادر التاريخية ، وجعل دراسته لعظمة الفرد تدور في العصر الحديث ، أما الرسالة ، وهي من مكونات رؤياه الرومانتيكية الباكرة . فقد قدمها هنا ، على نحو أنضج ، باعتبارها شرطا لازما لبلوغ العظمة ، كذلك أدمج إبسن في الحدث ، على نحو أكثر نجاحاً ، خيموط الحب والزواج ، وذلك بأن جعل إنجاز البطل رهنا بآلام تضحيته ، وموت زوجته الحبيبة في نهاية المطاف وبهذا تكتسب المسرحية حدة مأساوية .

إن براند لا يفرض مطالبه المأساوية على زوجته ، أو على المجتمع كله في الواقع فحسب ، وإنما على نفسه ، في المحل الأول . وإن شعاره «الكل أو لاشيء» لكاف في حد ذاته لأن يومي إلى أن المأساوي هو وحده الجدير بأن يعانى . وإن مصدر المسرحية ، وجو أكتوبر الموحش

بين جبال النرويج ، ورمزية الصقر ، والكنيسة الثلجية ، لتلتحم كلها ، على نحـو صلب ؛ بحيـاة براند ؛ كفـرد فائق . إنهـا كلها جـزء من مأساته .

وفي "بيرجبت" يعود إيسن إلى مادته الباكرة ، وهي الفولكلور ، على نحو أوسع نطاقا ، ولآخر مرة في حياته كلها ، كذلك يستخدم لغة شعرية قوية لا يباريها سوى مناظره البراقة التي تنتقل بسرعة من مشهد إلى مشهد وقد رسم إبسن شخصية بيرجنت على النحو اللى يتيح له تقديم شخصيات قعسص الجنيات القومية ، تلك الشخصيات الرومانتيكية ، والترول (عمالقة وأقزام الأساطير الاسكندنافية) ورسم مشهد طلب بير يد أميرة الترول) ، بعد أن سعى البطل إلى الحصول على نصف علكتها ، وذلك بأن تزوج الأميرة (١٢) . ومع ذلك يفرق جيجر بين بيرجنت وأبطال إبسن السابقين ، فعنده أن "بيرجنت ليس ، كهؤلاء الأبطال الآخرين ، نتاجا للرومانتيكية الجمالية ، وإنما هو بالآحرى نتاج لتلك الرومانتيكية الشعبية والقومية الكامنة عند أساس الرومانتيكية الجمالية ، وإنما هو بالآحرى نتاج الجمالية ، وإنما هو الأومانتيكية الجمالية ، المناس الرومانتيكية الجمالية ، وإنما هو الأحرى نتاج

-4-

إن مسرحية «براند» هى أعظم مأسى إبسن الرومانتيكية ، فهى تدور حول بطل رئيس يقوم فى مواجهة بنيـة من القيم المعنوية والدينية التقليدية ويطور الحدث محاولة البطل تحقيق ذاته فى بحثها عن مـثل أعلى ، كما يتمثل الإيقاع المأساوى للمسرحية فى بحث ينتهى بمصرع البطل . ومسألة النموذج الذى أقام عليه إسن بطله مهسمة ، بقسلر ما تلقى ضوءا على طبيعة المصراع الدرامى فى المسرحية . وقد عسد بعض النقاد «براند» مسرحية دينية ، يدافع بطلها عن ذلك المفهوم الكيركجاردى : «المفهوم الصارم الذى لا يدرج فى باب «المسيحية» أى شىء أقل من أن يكون «شبيها بالمسيح» ، ولم يكن ينظر إلى الجهر بالمسيحية على أنه يتضمن استعدادا لمعاناة مصير مؤسسها فحسب . وإنما أيضا على أنه يتضمن الشهادة الفعلية ، بحيث لا يغدو الإنسان مسيحيا ، من الناحية الفعلية ، إلا اذا كف (جسديا) عن الوجود ، وهو شبرط يمكن أن ندعوه المفارقة المسيحية ، فى أشد صورها تطرفاه (١٤٠) .

إن حياة كير كجاردوفكره يعدان النسوذج الذى أقيمت عليه شخصية براند . ويعلن جورج براندر أنه «تكاد كل فكرة جذرية ، فى هذه القصيدة ، أن تكون موجودة عند كيركجارد ، كما أن حياة بطلها نموذج لحياته . ويلوح الأمر ، من الناحية الفسعلية ، كما لو كان إبسن قد طمح إلى اكتشاف شرف أن يدعى شاعر كيركجارد «(۱۰) . أما دوانز ، على الطرف المقابل ، فيرى أن من الممكن النظر إلى مسرحية «براند» ، «لا على أنها المصير المأساوى لرجل مسترب بأفكار كيركجارد ، وإنما على أنها مأساة مقامة بما يتسمشى مع الأفكار الجمالية لذلك المفكر القادم من كوينهاجن (۱۱) .

كذلك ذهب البعض إلى أن شخصية برائد مقامة على شخصية الأب ج. أ. لاميرز .. راصى أبر شيه سكين . التى ينتمى إليها إبسن (١٧) . ويؤكد جيجر أن إبسن لم يكن يعرف تقريبا شيئا من كتابات سورين كيركجارد (١٨)، وهو ما يؤكده إبسن نفسه الم أقرأ إلا القليل جدا من س. ك . ومن هذا القليل لم أفهم إلا الأقل (١٩) . وقد كان إبسن حريصا على أن يؤكد أن شخصية برائد لا صلة لها برجال الدين . يقول : الما عن كون برائد كاهنا ، فذاك أمر لا قيمة له ، في الواقع : في مطلبه إنما يسمى إليه في كل دروب الحياة: في الحب ، وفي الفن ، إلخ ... ه (١٠٠٠). فليست المسافة برائد بالضرورة هي رسالة الكاهن . وقد كتب إبسن يوما إلى جورج برائد يقول : القد كان بإمكاني ان أجسد قياس التمثيل في شخص مثال - أو سياسى ، كما جسدته في شخص كاهن» .

-4-

نشرت مسرحية «بيرجنت» لأول مسرة فى كوبسهاجن فى فعبرابر ١٨٦٧ ، أى بعد نشر مسرحية «براند» بعام واحد . وفى رسالة إلى بيتر هانس ، بتاريخ ٢٨ أكتوبر ١٨٧٠ ، كتب إيسن يقول : «بعد مسرحية براند جاءت مسرحية «بيرجنت» ، كما لو كانت قد انبشقت من تلقاء نفسها» (٢١) . والحق أن المسرحيتين تمثلان معا وجهين وثيقى الالتحام لحياة مؤلفها الداخلية . وهكذا ، فلئن كانت مسرحية «براند» تمثل إيسن فى أحسن لحظاته (أى فى أسمى جوانب نفسه ، كمدافع عن التحانى التام)

فإن مسرحية البيرجنت، تمثله في أكثر لحظاته استرخاء ، إن لم نقل تحللا من المسئولية (٢٢) . وإن ما تتسم به هذه المسرحية من وفرة غنية في اللون والمناظر ، والصور الشعسرية ، والنقلة السريعة من مسشهد إلى آخر ، والإيغال الخصب في الحيال ، والمناظر الواضحة التي تربق عليها الشمس نورها ، لتسقف على الطرف المقابل لجو البراند، الكشيب . والأمر كما لاحظ تيودور جورجنسون هو أن البراند، جادة ، تكاد تدنو في قتامتها من أمسية موحشة في شهر أكتوبر ، في أراضى الشمال ، بينما البيرجنت، فياضة بالخيال ، غنية بالابتكارات الشعرية على نحو مدهش . ولكن كلتيهما صادقة وممثلة أمينة لمؤلفهما نفسه (٢٢) .

وفضلا عما كان إسن يستشعره من حاجة إلى التعبير عن النفس ، يلوح أنه شرع في كتابة مسرحية تكمل «براند» ، بأن تقف على الطرف المقابل لها . فبيسرجنت تجسيد للطيش وروح المصالحة ، والاثرة ، واللامسشولية ؛ وكلها صفات ظل براند يحاربها حتى الموت . ويلاحظ لافرين مهيبا أن «القطب المقابل لشعار براند الصارم : الكل أولا شيء ، هو شعار بيرجنت الكل ولا شيء ، فبدلا من أن يكون بيسرجنت فردى النزعة بمعنى أعمق ، نجده أنانيا عميق الأنانية . وإذ يضرب صفحا عن كل المحايير والقسيم الخلقسية ، يستسلم للجانب الكمى من الوجود ، كالشياء التي تحدث له لا تخضع لنظام ، وإنما تأتى من الخارج ، (١٤٤) .

ويعتنق برشتين وجهة نظر شائقة تلهب إلى أن (بيرجنت) لا تضاد هبرانده وانحا هي مسرحة لنفس خيوطها، من زاوية ملهوية تهكمية فإبسن، فيما يرى برشتين ، يستخدم تكنيكا السلبيا استخدمه فيما بعد ، فى مسرحياته التالية ، أكمل استخدام ، وفيه لا يدفع إلى مقدمة الحدث المدامى بالمتمرد نيفسه ، وإنما بالاشخاص الذين تمرد عليهم . وبيرجنت نموذج جلى لذلك (٢٠٠) . وسواء اتفقنا مع برشتين فى هذا الرأى أو لم نتفق، نظل الحقيقة باقية ، وهى أن ابيرجنت مسرحية مكملة لـ ابرانده .

-1-

ومن «براند» و «بيرجنت» ، نتقل إلى الواقعية الحديثة ، كما تمثلها مسرحية «البطة البرية» (١٨٨٤) . إن هذه المسرحية تشغل مكانة خاصة بين أعمال إبسن الناضجة . ومن الواضح أنه كتبها ليدحض ما كان يعد إجراء متمارفا عليه . لقد وصفت الدراسات الأولى عن إبسن المسرحيات الثلاث التي سبقت ، البطة البرية » مباشرة - «أعصدة المجتمع» ، «بيت دمية» ، «الأشباح» - بأنها مسرحيات «ذات قضية» وعلى ذلك عد إبسن كبير المتمردين الساعين إلى تقويض الأسس الزائفة للمجتمع المعاصر على الرغم من أن عددا بالغ الضآلة من النساء الأوربيات قد صفقن الباب وراء ظهورهن ، على طريقة نورا ، وعلى الرغم من أن الدكتور ستوكمان صار ينظر إليه ، فيما بعد ، على أنه مضايقة ، مهما يكن على صواب ، من الناحية المثالية ، وإن قول إبسن في نهاية حياته ، ذلك القول الذي أورد كثيرا ، إنه «أقرب إلى الشاعر وأبعد عن الفيلسوف الاجتماعي عا يظن عادة » ليعبر عن ضيقه بمن عدوه ثائرا اجتماعيا ، أكثر منه فنانا .

وعلى ذلك فإن «البطة البرية » لم تخرج بقفسية تعارض المسرحيات الثلاث السابقة فحسب ، وإنما خرجت أيضا بتركيب مخمتلف فـ «كذبة الحياة» التي يتحدث عنها الدكتور ريلنج قـد لاحت للنقاد عبارة غير خليقة بإبسن ، ويلوح أن إبسن كان يثبت أن ما لديه من قول عن وضع الإنسان الحديث أكبر عما كان يظن ، وإنما يقوله بطريقة الشاعر .

إن «البطة البرية» مثال لمسرح الواقعية الحديثة من حيث أنها تعبر عن حساسية حديثة ، بوجه خاص : عن غياب الحقيقة المطلقة . وتبين أن الحقيقة لا تعدو أن تكون نسبية . لقد حاول إبسن أن يعالج جانبا من هذه الرؤية في الفصل الرابع من «عدو الشعب» ، الذي يعلن صراحة أنه لا وجود لمطلق . ومهما يكن من أمر ، فان مسرحية «عدو الشعب» ، بحسرحتها مواجهة بين دكتور ستوكمان المثالي النزعة ، ومجتمع باكمله ، لا تغوص عميقا في العالم الداخلي لشخصياتها. ولهذا جنحت المسرحية إلى الجانب الاجتماعي، ولم تنقل من الشعر قدر ما تنقله «البطة البرية» .

ويرى بعض دارسى إبسن أن «البطة البرية» و «بيت دمية» ، و
«الأشباح» تكون وحدة بنائية فهذه المسرحية الشلاث ، كما يدعون ،
تستخدم الأسلوب التحليلي المسروف باسم «الكشف المرجا» ومثل هذا
التكنيك المستخدم بنجاح في مسرحيات إبسن «الاجتماعية» أحيانا ما يشار
إليه أيضا على أنه مسرح «الأوضاع المهيأة» ، حيث يكون حدث المسرحية
بمثابسة كشف مستمسر عن الحاضس ، أحدث انقلابا كبيرا في حياة

الشحصيسات ، ومع ذلك فإن «البطة البرية» ليست مسرحية «أوضاع مهيأة» . قد شئون أسرة إكدال» ، كما يقول هومان ج . فيجاند ، ولم تكن تسير نحو أي تأزم ، أثناء سنى الزواج الخمس عشرة . . وعلى هذا فإن الملاحظات الخاصة بماضى الزوجين ، مسهما يكن من وفرتها ، تلوح لنا عرضية اضطرارية ، أكثر منها كشفا جذرى الأهمية (٢٦) ويزودنا فالنسى بتشبيه نافذ لتركيب المسرحية ، حين يقول :

«إن نمو مسرحية «البطة البرية» ، كنمو مسرحية تورجنيف «شهر فى الريف» أو مسرحية تشيكوف «الحال فانيا» ، لأشبه بتفاعل كيميائى .

- فثمة رد فعل يدخل على موقف ، كان يبدو هادئا وصافيا وفى الحال يطلق عقال توترات مختبئة ، فيغلى الموقف ويحتدم وتصدر عنه الأبخرة . ثم تحدث عملية ترسب ، ويعاد إقرار التوازن»(۲۷) .

وفى «البطة البرية» يوضع الماضى إذاء لوحة واسعة للحياة العائنية ، والتفاصيل الحميمة التى يخصص لها إبسن فصلين كاملين من مسرحيته قبل أن يخطو جريجرز فيرل لكى يبعث الاضطراب فى حياة الزوجين ويتبح هذا المنهج لإبسن فرصة لدراسة آثار الوهم دراسة أعمق ، بدلا من أن يظل محتفظا بترتب متصاعد ، ناتج عن الكشف عن الماضى ، كما هو الشأن فى «ببت دمية» و «الأشباح» مثلا ، مما حدا بفرانسيس فرجسون إلى أن يصف هذه الاخيرة بأنها «قصة بوليسية ،

ويوجد في «البطة البرية» أكثر من مستوى للوهم المتمثل في إكدال العجوز على ماضيه ، المعجوز وابنه هايلمر . فعلى حين يقوم وهم إكدال العجوز على ماضيه ، يقوم وهم هايلمر على رؤية للمستقبل . وعلى حين يمثل ماضى الآب عالما من البطولة والرياضة والشجاعة ، يحلم الابن باختراع لا يحرره من رتابة حياته فحسب ، تلك الرتابة التي يرمز إليه كونه مصورا فوتوغرافيا(٢٨) ، وإنما سيكفل له أيضا ولاسرته المكانة الاجتماعية التي حرموا منها ، وليس في أي موضع من مواضع المسرحية ما يشير إلى قدرة هايلمر على أن يحدد ، على وجه اللقة ، طبيعة هذا «الاختراع» الذي يتحدث عنه . وإذ يجعل إبسن من هذا «الاختراع» شيئا عصيا على التحديد الدقيق ، يومىء إلى أنه سيظل جزءا من عالم الوهم .

وهكذا يرسم مؤلف الكتاب خريطة تطور إبسن : رومانتيكية باكرة ، تلتها فسترة تجريب يغلب عليها الطابع الاجتماعي ، وأخيرا واقعية حديثة تناول مسألة الحقيقة والوهم . وفي هذه المرحلة الأخيرة ، كما تمثلها اللبطة البرية» ، يقابل إبسن بين نظرتين متضادتين إلى طبيعة الواقع ، مبينا أن كلا منهما تكمل صاحبتها ولا تستبعدها ، لأن الحقيقة لا يمكن أن تدرك من حيث علاقتها بأى رؤيا ، أحادية الجانب ، للواقع .

الهواهش

- (١) قارن فرانسيس فرجسون : فكرة المسرح ، ص ١٤٨ .
- (۲) ثمة مناقشة وافية لتأثير «المسرحية المحكمة الصنع» في إبسن في مقالة دوروثي كوتشر ، «البناء الدرامي الحديث » في دراسات جامعة ميسوري ، ۳ (۱۹۲۸) ص ۷۰ ۸۷ .
 - (٣) وأدى هذا ببعض المنتقصين من قدره إلى اتهامه بأنه جديب الخيال .
- (٤) جون سباستيان كاميرمير فنهافن (١٨٠٧ ١٨٧٣) وهنريك أرنولد فرجيلاند (١٨٠٨ - ١٨٤٤).
- (٥) وردت هذه العبـارة في كتيب لجنـة إدارة المسرح . وأوردها داونز في
 كتابه (إبسن ٤ ، ص ٤١ .
 - (٦) ﴿إِيسَ ﴾ ، ص ٧ .
- (۷) يسقدر كوت ، فى ترجمت لحياة إبسن ، ص ٦٣ ، انه عندما نشرت مسرحية «كاتبليني » لم يكن هناك أكشر من اثنتى عشرة مسرحية نرويجية حقة . ومن بين هذه المسرحيات ، كانت مسرحية فيرجيلاند المسماة «فلدستوين» من بين ريبرتوار مسرح بيرجن .
 - (A) «إبسن» ، ص ٤١ .
 - (٩) هنريك إبسن، ص ١٠٩ .

- (١٠) الساجا حكايات نشرية كتبت ، أثناء العـصور الوسطى ، بلغـة السلندا القديمة . وتتناول ثلاثة أنواع من الموضوعات :
 - ١-- الأساطير القديمة وديانة الشعوب التيوتونية .
 - ٢- ملوك النرويج .
 - ٣- تواريخ أسر ايسلندا .
 - وتجمع مسرحية «الفايكنج في هيلجيلاندا بين النوعين الأول والثالث .
 - (١١) ربما باستثناء مسرحية «السيدة انجر من اوسترات» (١٨٥٥) .
 - (١٢) انظر ثيودور جورجنسون : اهنريك إبسن، ، ص ٢٣١ .
 - (۱۳) اهنریك إبسن، م ص ۱۹۰ ۱۹۱ .
 - (١٤) برايان داونز ، «إبسن» (كامبردج ١٩٤٦) ص ٨٠ .
- (۱۵) جورج براندز : «هنریك إیسن : دراسة نقدیة » ترجمة جیسی میور (نیوریورك : بنجامین بلوم إنك ، ۱۹۲۶) ص ۲۱ .
- (۱۲) برایان داونز فی کـتابه السـالف ذکره ، ص ۸۲ . قارن : م. ا . ستوبارت ، «آضواء حدیثة علی مـسرحیة إبسن «براند» ، فورتنایتلی رفیو ، السلسلة الجدیدة ، ۱۸۹ ، ص ۲۳۳ .
- (۱۷) انظر على سبيل المثال : هنريك جميجر فى كتابه الهنريك إبسن، ص ۱۸۱ وتيودور جورجنسون فى كتابه الهنريك إبسن : دراسة لفنه وشخصيته، ، ص ۱۹۰ .

- (١٨) جيجر ، في كتابه السالف ذكره ، ص ١٨٢ .
- (١٩) أوردها موريس فالنسى في كتابه «الزهرة والقلعة» ، ص ١٢٦ .
 - (۲۰) إيسن قمراسلات» ، ص ۱۹۹ ۲۰۰
 - (۲۱) أوردها آرتشر ، ص ۱۰ .
 - (۲۲) برشتین ، مسرح التمرد ، ص ٥٩ .

ويرى برشتين (وهو ما لا نوافقه حليه) أنه عندما تعاقب مثالية براند المتعصبة ، يتحول إبسن لنقل الجانب الأكثر ترخصا من طبيعته ، جانب الباحث عن المتعة ، تحت شمس إيطاليا .

- (۲۳) «هنریك ایسن : دراسة لفنه وشخصیته » ص ۲۲۰ .
 - (٢٤) «إبسن : مدخل » ص ٥٦ .
 - (٢٥) المصدر السابق ، ص ٥٩ .
 - (٢٦) ﴿إِبِسِ الْحُدْيِثِ ﴾ ، ص ١٤٦ ، ١٤٧ .
 - (۲۷) «الزهرة»، ص ۲۷۲.
- (۲۸) كان إبسن يربط بين التصوير الفوتوغرافي والحرفية ، ومن الواضح أنه كان يستبعده من مجال «الشعر» أو الفن الحق . وقد حدث مرة ، إذ كان مخيب الأمال غاضبا ، أن قال لمبجورنسون إنه سيتوقف عن الكتابة ويصير مصورا فوتوغرافيا . انظر : «رسائل وأحاديث» ، ص ۱۷ .

عبد العزيز حمودة

١ - في النقد الدرامي

٢- الناس في طيبة

٣- ليلة الكولونيل الأخيرة

٤- المرايا المحدبة

١) في النقد الدرامي

ماوال النقد الدرامى - نظرية وتطبيعقا - يتراوح فى بلادنا بين تطبين متنافرين : أكاديمية باردة مترفعة تلوذ بكتاب «الشعر» لارسطو ، أو مقدمات دريدن وكورنى وهبوجو ؛ ونزعة صحفية متعجلة يغلب عليها طابسع التحامل أو المجاملة ، ولا تستند إلى رصيد فكرى أو وجدائى حقيقى . وبين هذين القطبين تضيع مجهودات صادقة ، كانت كفيلة برفع أدبنا المسرحى إلى أفق آخر من المحمق والجدية والجوية .

من هذه المجهودات تلك الأحمال النقدية التي اللها أساتلة أكاديميون في الأساس ، ولكن أكاديمتهم ليست من النوع الذي ينعزل عن تيار الحياة الأدبية والفنية ، وإنما يصب فيها ويشريها : أمنى رجالا من قبيل الدكاترة محمد مندور ، وصبد القادر القط ، ولويس عوض ، وشكرى عياد ، ورشاد رشدى ، وعز الدين إسماعيل ، وعلى الراعى . والمدكور عبد العريز حمودة – وإن يكن منتميا إلى جيل لاحق – استداد خصب لهذا النوع من النقد .

فالدكتور حمودة - الذى عرفناه مؤلفا لمسرحيات «الناس في طبية» و «الرهائن» و «الظاهر بيبرس» و «المقاول» و «ليلة الكولونيل الأخيرة» - قد
تتلمذ لكبار أساتذة النقد والمسرح في جامعات الولايات المتحدة الأمريكية ،
وقرأ أعمال كتاب المسرح ونقاده قديما وحديثا ، ثم عمد إلى توظيف هذا
العتاد الأكاديمي في دراسة نظرية الدراما ، وتطبيقها على أعمال بعينها .
ومن هنا كانت كتبه الأربعة التي تلت كستابا باكرا هو «علم الجمال والنقد
الحديث» (عن بندتو كروتشي بخاصة) : «المسرح السياسي» (١٩٧١) ،
«مسسرح رشاد رشدى : دراسة تحليلية» (١٩٧٧) ، «البناء الدرامي»
«مسرح رشاد رشدى : دراسة تحليلية» (١٩٧٧) ، «البناء الدرامي»

ففى كتاب «المسرح السياسى » يعرف المؤلف المسرحية السياسية بأنها
«استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة - غالبا ما تكون
سياسية ، وقد تكون اقتصادية - مع تقديم وجهة نظر محددة بغية
التأثير في الجمهور ، أو تعليمه بطريقة فنية » . وعلى ضوء هذا التعريف
الجامع المانع - كما يقول المناطقة - يدرس المؤلف ما يعرف في الولايات
المتحدة باسم مسرح «الصحف الحية» منذ بداياته حتى بلوغه مرحلة النضج
ومروره بفترة الحيرة ، ويفرق بين المسرح السياسي بمعناه الصحيح ومسرح
الاسقاطات السياسية .

وكمتاب «مسسرح رشاد رشدى» دراسة جسميلة ، عمادها المنهج التحليلي ، لرؤية هذا الكاتب المسرحي المتفرد ، وبناء أعماله . ويشكل

هذا الكتاب - إلى جانب كتاب د. فاروق عبد الوهاب المسمى «مسرح رشاد رشدى» وكتاب د. نبيل راغب - الدراسات الوحيدة الكاملة لأعمال رشاد رشدى من «الفراشة» إلى «بلدى يا بلدى».

وتبلغ الرؤية النقدية عند الدكتور حمودة أعلى نقطة لها في كتابه «البناء الدرامي» الذي صدرت طبعته الثانية عن الهيشة المصرية العامة للكتاب في ١٩٩٨ حيث يعالج ، بأستاذية واقتدار ، عناصر البناء الدرامي ، ومعنى الحدث الدرامي ، والصراع ، والحوار ، مع استمداد أمثلته من نماذج غربية وعربية . وعندى أن هذا الكتاب - إلى جانب «نظرية الدراما» لرشاد رشدى ، و «فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية» لعلى أحمد باكثير - من أهم الوثائق النقدية التي أخرجها ثلاثة رجال كل منهم فنان مسرحي بحقه الخاص .

وكتاب «المسرح الأمريكي» الصسادر في سلسلة «كتابك» - مثل كتاب «الرواية الإنجليزية » للدكتورة أنجيل بطرس سمعان الصادر في نفس السلسلة - مدخل جذاب إلى موضوعه ، يجمع بين الإيجاز والإحاطة ، ويجول بنا في عالم المسرح الأمريكي منذ بداياته حتى إدوارد أولبي .

إن حقلنا المسرحي بما يزخر به من معاهد أكاديميية وكليات للآداب وكتاب ونقاد ومسترجمين ومعدين ومخرجين وممشلين ومصممي ديكورات وازياء ومستفرجين أحوج ما يكون إلى دراسة هذه الأعسمال ومسا جرى مجراها . ففي الاطلاع على أصول المسرح العالمي ونظرياته واتجاهاته خير ضمان لرحابة النظرة ، ونضج التناول . وهو طاقة نور تنفتح على تجارب الآخرين ، وتزيل عناكب الجهل والتجهيل .

٢) الناس في طيبة

استيحاء الأسطورة القدية - إغريقية كانت أو غير ذلك - تقليد جرى عليه عدد من كتاب المسرح في عصرنا - سارتر ، وچيرودو ، وأنوى ، إلخ - وذلك لأسباب لا تخفى على الناظر : فالاسطورة بما تراكم لها من رصيد عبر العصور في وجدان المشاهد - تروى قصة معروفة له فعلا - من ذا الذي يجهل قصة أوديب؟ - ويذلك تتيح له الفرصة كي يصرف انتباهه إلى دلالاتها الفكرية والاجتماعية والحضارية. والاسطورة، ثانيا ، تسوسل إلى ذلك الجانب الطفولي من الطبيعة البشرية ، مهما رقت في مراقي الخضارة : جانب السحر والخوارق والبطولات .

والدكتور عبد العزيز حمودة ، صاحب مسرحية الناس في طيبة التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، يواصل هذا التقليد المسرحي حين يستوحى أسطورة الأخ الطيب أوزيريس ، والزوجة الوفية إيزيس ، والأخ الشرير ست ، وزوجته نفتيس ، والابن حورس : البطل المنقذ الذي يخف إلى الثار لابيه من شرست ، وإعادة الحق والعدل والحصب إلى أرض كيم الطيبة .

والجديد الذى أتى به الدكتور حصودة هو أنه أهاد تفسير الأسطورة ، وغير من الصورة المستقرة لشخصياتها فى الأذهان ، وذلك بعنية النظر إليها من زاوية جديدة ، وتركيز الأضواء على جوانب منها كانت خافية . إن إيزيس هنا ليست روجة وفية ولا أما رؤوما وإنما هي حاكم مستبد يتسواطاً مع الكاهن الأعظم - مسادن المبد - للتفرير بشسعب طيبة ، والاستحواذ على شروات المدينة . وست ليس شريرا وانما هو صاحب رؤيا : إنه يتوق إلى أن يرى الشعب يصخو من غفلته ، ويشترك اشتراكا روبا في تسيير شئونه . وأوزيريس لا يدخل التابوت منخدعا - كما في الأسطورة المتوارثة - وإنما يدخله بمحض اختياره . المسرحية ، إذن ، تعيد كتابة أصلها الأسطورى ، وذاك حق من حقوق الفنان المبدع .

بناء المسرحية ملحمى ، يتخذ شكل فصلين وعدد من المشاهد القصيرة المتتابعة ، كما في بعض مسرحيات برخت . ويرواح المؤلف بين إجراء المفصحى على السنة الأطفال والعامية على السنة العامة . وثمة جوقة أوكوراس تضفى على الكل جلالا ملحميا ، وكأننا في معبد ضرعوني قديم ، نصغى إلى تراتيل الكهان والأناشيد المرفوعة إلى الرب رع ، كلي القدرة . ويكاد النثر أحيانا - لفرط شفافيته - يرقى إلى معقام الشعر ، وذلك من طريق تقسيم الفقر ، واردواج الجمل ، وتحقيق المقابلات بين الابنية اللغوية .

ست هو بطل هذه المسرحية غير منازع . وهو بطل وجودى من طراز اورست في «الذباب» لسارتر : « سوف أحاول أن أعلمهم أن الإنسان لا يكون يا أوزوريس ، بل يصبح ما يريد هو » . هذا الإيمان بالصيرورة في مقابل الكينونة ثورة على محاولة إيزيس والكاهن الأعظم استدامة الأوضاع البالية ، وإقناع أهل طيبة بأن الأمور قد رسمت هكذا منذ الأول ولا تغيير لها . ولكن بروزست إلى مكان الصدارة لا يلغى دور أوزيريس : فهو يظل الملك العظيم الذى «بنى وشيد ، الذى أفلح وزرع . . مسهد الطرق وأقام السدود ، تحكم في مياه النهر العظيم حتى نزرع ونحصد» . وهو يقرر أن يحاكم إيزيس عن كل الجرائم والفسظائع التى ارتكبتها في حق الشعب أثناء غيابه . إن الصراع هنا ليس صراعا بين أفراد قدر ما هو صراع أخلاقي وميتافيزيقي بين مبدأ الخير ومبدأ الشر .

وكما هو المتنظر في مسرحية يكتبها أستاذ للدراما ومعلم للأدب ، غيد هنا أصداء من ثقافة المؤلف الواسعة : إننا نجد أصداء من مسرحية شكسبير "أنطونيوس وكليوباترا» في مثل قول ست : "أصدر الأوامر لافراد الجيش أن يتفرقوا . . من يرد منهم الانضمام إلى إيزيس فليفعل . . ومن يرد منهم العودة إلى داخل طيبة فليفعل » . ألا يذكرنا هذا باستسلام مارك أنطوني الحزين ، في مسرحية شكسبير ، حين رأى الأوفياء من جنوده ينفضون من حوله ، وينضمون إلى عدوه الذي بدأ لجمه علو ؟ وخطبة إيزيس " يا أهل طيبة . . أنا لم أقف هذا الموقف

لاثيركم صلى ست . . فهو شقيقى وشقيق أوزوريس . . لكنى جنت الأشارككم فى تأبين إنسان أفنى عـمره فى حـبكم وحب طيبة » . ألا يذكرنا هذا بموقف مـارك أنطونى فى مسرحية «يوليوس قيصـر» حين قام خطيبا على جـثة قيصر الطعين – بإذن من بروتس – فبـدأ حديثه بأنه لم يأت ليؤلب جماهير روما على قاتلى قيصر ، وإنما ليرثيه ؟

وثمة صدى أيضاً من مسرحية إليوت اجريمة قبتل فى الكاتدرائية، حين تتحدث الجوقة عن أحزانها عبر عشر سنوات ، إذ راحت تنتظر عودة أوزيريس ، وذلك على نحو ما ظلت جوقة نساء كانسر برى المسكينات تتظر عودة رئيس الأساقفة توماس بكيت من منفاه بفرنسا .

وهناك مشهد في قصر ست ، يجمع فيه المهندسين والخبراء على نحو ما تجتمع اللجان ، واللجان المنبقة عن لجان ، وهو مشهد كوميدى يخفف من جهامة المأساة . إننا نجد في أقدوال من طراز : «لابد من المساءلة . . لابد من المحاكمة . . حاكموه . . في شوارع طيبة جروه . . في ميدان طيبة يشنق . . من الشجرة الكبيرة يعلق . . فليكن عبرة » أصداء من مشهد محلس المهندسين في مسرحية الدكتور رشاد رشاد رشدى « رحلة خارج السور» : «ارفدوه . . ضرورى يترفت . . دا خطر . . أنا مفاصلي سابت السور» : «ارفدوه . . فرورى يترفت . . دا خطر . . أنا مفاصلي سابت المحاكاة العمياء ، وهي تثرى مسرحية الدكتور حمودة بما تثيره من تداعيات أدبية ، وتوسل إلى الرصيد الفكرى والوجداني لدى القارىء والمشاهد .

أما بعد فقد وصف يحيى حقى القصة القصيرة ، ذات مرة ، بأنها مخلوق بروحين : مرة حين تنشر منفسلة ، وأخرى حين تُجمع مع أخوات لها بين دفتى مجموعة قصصية . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن المسرحيه . إن لكل مسرح عظيم حياتين : مرة حين يستوى على خشبة المسرحية التي لا تصمد لاختبار العرض لا تستحق أن تنتمى إلى فن المسرحية التي لا تصمد لاختبار العرض لا تستحق أن تنتمى إلى فن الادب ، ولعل أسطع الدلائل على موهبة الدكتور حمودة - هذا فن الادب . ولعل أسطع الدلائل على موهبة الدكتور حمودة - هذا الدارس الاكاديمى الذى دخل محراب المفن من أوسع أبوابه بعد أن استعد له طويلا - أن مسرحيته تنجع على الورق نجاحها على الخشبة . ها هنا يجتمع المفكر والفن على خلق عمل متعدد الأبعاد : سياسيا واجتماعيا ونفسيا ، إلى جانب كونه خلقا تشكيليا يتوسل بالكلمة واليموت والإيماءة ونفسيا ، إلى جانب كونه خلقا تشكيليا يتوسل بالكلمة واليموت والإيماءة

إن مسرحية «الناس في طيبة » دعوة إلى الإيجابية ، ورفض لأساليب البيروقراطية والتواءاتها . وما أحوجنا في هذه المرحلة – ونحن نبني دعائم الديمقراطية الحقيقية لأول مسرة منذ زمن طويل – أن نلقى أسماعنا إلى هذا النداء للخلص الشجاع .

٣) ليلة الكولونيل الانخيرة

«ليلة الكولونيل الأخيرة» مسرحية للدكتور عبد العزيز حمودة . وقد كان دخول المؤلف حلبة التأليف المسرحى في السنوات الأخيرة حدثا من الأحداث التي حركت الحياة الأدبية لما اتسمت به أعماله من نضج فني وعمق فكرى في آن واحد . لقد عرفته الحياة الأدبية ناقدا يكتب عن «علم الجمال والنقد الحديث» (١٩٧٦) وعن «المسرح السياسي» (١٩٧١) وعن «المسرح رشاد رشدى» (١٩٧٢) وعن «البناء الدرامي» (١٩٧٦) وعن «المسرح الأمريكي» (١٩٧٩) ولكنها لم تعرفه إلا منذ الثمانينات كاتبا مسرحيا تمكن - رغم قصر الفترة - من أن يغدو ، بحق ، واحدا من أهم كتاب المسرح المصرى . إنه - إذا استخدمنا المجاز - قنبلة زمنية موقوتة تفجسرت فجأة ، أو احتراق ساطع أعشى نوره الأبصار ، أو موهبة تعادت - كالإله القادم من طريق الآلة لكي يحل عقدة مسرحية اغريقية - لكي تساعد على إنقاذ مسرحنا عا يسوده من فجاجة في التقنية وخواء من المغنى .

كانت أولى مسرحيات عبد العزيز حمودة هي «الناس في طيبة » التي قدمت على مسرح الطليعة عام ١٩٨١ ، وتلتها «الرهائن» التي قدمت على

المسرح الحديث في ١٩٨٢ . ثم جاءت «الظاهر بيبرس» المنشورة في مجلة «المسرح» عام ١٩٨٣ ، مع مقدمة ممتازة للدكتور جابر عصفور . و «ليلة الكولونيل الأخيرة» التي صدرت في نفس العام من أهم تقدماته على أعتاب ربة الفن ، وإضافة إلى أبعاد عالمه الدرامي الغريب – المألوف في آن واحد .

تنتمى «ليلة الكولونيل الأخيرة» إلى المسرح السياسى ولكنها - بما تحفل به من أبعاد اجتماعية ونفسية - تتجاوز هذه المقولة لكى تدخل عالم المسرح الإنسانى الشامل . إنها تتخذ من الحدث السياسى بورة تجمع ، تلتقى عندها كافة الاشعة المنبعثة من شخصياته وتخلفنا فى النهاية مع أثر كلى مميق . . فيه الحزن والفرحة ، الأمل واليأس ، الارتخاء والشدة . . ومن وراء هذا كله تكمن رؤية المؤلف الإنسانية التى ترفض القهر والخيانة والبطش ، وتؤكد قيمة الحرية والعدالة والكرامة .

تبدأ المسرحية براو من النوع الذى نعرفه فى مسرح برخت وفى كثير من مسرحيات عصرنا الرامية إلى إذالة الحائط الرابع ، ورأب الشُغرة الفاصلة بين الممثل والجمهور . ويقلمنا هذا الراوى إلى أسرة تتكون من الاب فوزى ، وهو فى حوالى الخامسة والخمسين ، مُقعد يجلس فى كرسى بعسجلات (وهى لفتة رمزية إلى شل قواه المعنوية والبدنية) والأم زكية ، وثلاثة أبناءهم : عفاف الطالبة الجامعية ، وفؤاد الابن الأكبر فى

حوالى الثلاثين ، وأحمد الابن الاوسط وهو طالب فى السنة النهائية بالجامعة . ولعنفاف خطيب مهندس شاب يدعى كمال . كما أن لفوزى صديقا صحفيا فى مثل سنه يدعى سامى ، وصديقا آخر يدعى رافت . ومن وراء هذه الوجوه كلها يتخايل وجه آخر منذر بالشؤم : إنه صلاح ، الرجل الكبير ، فى مثل سن فوزى وسامى ورافت . إنه نموذج الطاغية فى الدول الشمولية ، رجل من النوع الذى أفرزه العنصر الحديث على شكل هندر أو موسولينى أو ستالين . إنه «الأخ الأكبر » على حد تعبير الروائى البريطانى جورج أورويل ، فهو يتطوع – دون أن يدعوه أحد - لان يكون وصيا على شعبه ، يحدد له مسارحياته واتجاه أفكاره ، وينتهى فى النهاية – مثل مكبث – بالتنكيل بأقرب أصدقائه .

وتدور أحداث المسرحية في مكان تخيلي يسميه المؤلف "جممهورية آسبا الوسطى" في القرن الحادى والعشرين ، أو الثاني والعشرين . إنها رؤية مستقبلية حافلة بالجزع على مصير البشرية ، فهى يوتوبيا معكوسة لا تركز على عنصر التقدم المادى قدر ما تركز على الأخطار التي تشهدد إنسانية الإنسان مع تقدم التكنولوجيا ووقوعها تحت سيطرة الطغاة . إنها ، من هذه الزاوية ، أقرب إلى راوية جورج أورويل المسماة «١٩٨٤» أو رواية أولدس هكسلى المسماة «عالم طريف جميل» . فنحن نرى هنا ناطحات سحاب شامخة ، كلها من زجاج ولكن - يلح علينا السؤال - كم تضاءلت قامة الإنسان إراءها !

والمزية الكبرى للمسرحية هي أن هذا المضمون الفكرى لا يحيل الشخصيات إلى أفواه ناطقة بلسان المؤلف ، أو دمى متحركة ، أو أفكار على قدمين ، و إنما هي تحفل بالحيوية الإنسانية ، والجاذبية البسبطة . إن عضاف نموذج الفتاة التي تفيض أنوثة وفرحة بالحياة وهي على أعتاب الحطبة . والأم نموذدج لأمهاتنا الطبيات بمن ينحصر عالمهن في محبة الزوج ورعاية الأبناء وتدبير شئون البيت . والابناء نموذج للجيل الجديد الذي تفتح وعيه السياسي على حقائق تدعوه إلى العمل والتغيير. وكمال هو المهناس الشاب الذي يطمح إلى غزو الصحراء وفتح آفاق جديدة . وصلاح – رغم كل قسوته – لا يخلو من حنين إلى البراءة القديمة والنقاء المفقود .

ويبدى المؤلف براحة فى رسم هذا الجو الذى يجسمع بين الواقع والكابوس . إن التوتر يتصاعد - على نحو متدرج - فى عمله آخذا بأنفاس القارئ أو المتفرج لا تنحل عنه قبضته حتى النهاية . ويلجأ إلى المبالغة الهزلية على سبل التفريج الملهوى أو تجسم الواقع من طريق الاغراب فى الخيال . فهناك حصان ينتحر ضيقا بالعيش ويعكس بذلك أزمات هذا المجتمع الذى لا يجد دافعا لان يعيش ولا يملك الشجاعة لكى يموت .

ومن الأبعاد التى يوحى بها عنوان المسرحية تلك الانقلابات المتلاحقة قى جمهوريات أمريكا الجنوبية ، جمهوريات الموز ، حيث الكولونيلات من مدّبرى الحركات العسكرية يتلاحقون فى تعاقب سريع لكى يصعدوا إلى أعلى المناصب ، أو يقفوا إزاء حائط معصوبى الاعين ، مقيدى الأيدى والأقدام، لكى يعدموا رميا بالسرصاص. إنه عالم الروائى الكولومبى الحائز على جائزة نوبل، جابريل جارثيا ماركيث، أو الروائى جريام جرين صاحب رواية «القوة والمجد» التى تدور أحداثها فى المكسيك.

لكن المسرحية تذكرنا أيضا بأعمال من الرپرتوار المصرى ، خاصة يوسف إدريس «اللحظة الحرجة» . إن الأب فوزى الذى يريد منع أبنائه من الاشتغال بالسياسة يذكرنا بالحاج نصار ، فى مسرحية إدريس ، ذلك الله كان يحاول أن يتجاهل الواقع من حوله بينما قوات العدوان الثلاثي تدق على أبواب بيته فى بورسعيد فى ١٩٥٦ . وشلل فوزى زائف وليس حقيقيا ، مثل الباب الذى لم يكن مغلقا حقيقة فى مسرحية إدريس . ففى كلا العملين تنتقل الشخصيات من خداع النفس إلى مواجهة النفس ، وتدوب الأكذوبة تحت شمس الحقيقة . والمفارقة - كما يعبر عنها فوزى - هى أنه - وقد شفى من شلله الذى كان حيلة هروبية وآلية دفاعية ، وحدد الرجل الكبير إقامته: «يوم ما وقفت على رجلى. . موش حاقدر أخرج »!

وتنتهى المسرحية - رغم كل ما يسودها من قتامة - بفوزى وزكية يسترجعان ذكريات حبهما ، وكفاح شبابهما من أجل تكوين بيت سعيد فمى وطن سعيد . إن نبرة الأمل تعلو رغم كل شيء ومازالت هناك فرصة لكى يحيد الأبناء ثمرة كفاح الأباء ، حتى لا يضيع كفاح العسمر بددا ، ويغدو السراب هو الواقع الوحيد ! .

٤) المرايا المحبية

هذا الكتباب الصادر في سلسلة «عالم المصرفية» (الكويت ، ابريل ١٩٩٨) لمؤلفه الدكتور عسبد العزيز حمودة ، علامة فيارقة في موقف النقد العربي من المذاهب الحمديثة كالبنيوية والتفكيك ، لن تعود الأمور بعده كما كانت من قبله قط .

ذلك أن نقادنا - أو أغلبهم - كانوا يتخلون من البنيوية والتفكيك أحد موقفين : موقف الرفض المطلق الشاكى من ضموض هذه المذاهب ، وإغراقها في التجريد والرسوم البيانية والاقواس والاسهم والجداول ، دون محاولة جادة لتعمق المقولات الفكرية الكامنة وراء هذا كله . والثاني - وهو الاسوأ ، ويمثله نقاد مغاربة وجزائريون وتونسيون وآخرون - موقف التبعية المطلقة التي تعيد رسم كتابات فرنسية بحروف عربية ، تظل مع ذلك أقرب إلى العجمة والركاكة ، لائها تفتقر إلى التمثل الناضج لهذه ذلك أقرب إلى العجمة والركاكة ، لائها تفتقر إلى التمثل الناضج لهذه

لكن الأمر لم يخل من محاولات جادة لبعض نقادنا ومفكرينا لوضع هذه المذاهب النقسدية في الميزان ، والفصل بين الحسطة والزوان ، بين ما لها وما عليها . من هذه المحاولات مقالة الدكتور شكرى عياد «موقف من البنيوية » (مجلة فيصول ، يناير ١٩٨١) حيث كسر هذا الناقد الكبير للبنيوية ساقا وخلفها في الساحة الأدبية عرجاء تظلع : وبحث الدكتور فؤاد زكريا الموسوم به «الجلور الفلسفية للبنائية» (نشر في العدد الأول من حوليات كلية الآداب بجامعة الكويت ثم أعيد نشره في كتاب زكريا «آفاق الفلسفة») حيث يرد الكاتب هذا المذهب إلى أصوله عند كانط والأشكال التي اتخذها عند لفي ستروس وفوكو والتو سيسر ؛ وكتاب الدكتور محمد عناني «المصطلحات الأدبية الحديثة» (لونجمان ، ١٩٩٦) حيث تجد شرحا جليا دقيقا لمفهومات البنيوية والتفكيك .

ويظل كتاب الدكتور حمودة هو أول دراسة وافية تتناول السبنيوية والتفكيك من منظور نقدى . والكتاب - إذا استخدمنا حبارة كولردج - أقرب إلى أن يكون السيرة أدبية الله : فهو - على تجرده العلمى وموضوعيته الاكاديمية - لا يخلو من اللمسة الشخصية ، ومن انحراط - بل تورط - حاد في موضوعه ، وذلك حين يروى لنا المؤلف كيف انه - وهو الذى رضع في شبابه ، من خلال معلمه رشاد رشدى ، لبان مدرسة النقد الأنجلو أمريكي الجمليد - كان مبهورا في البدايةبكتابات كمال أبو ديب وحكمت الخطيب وجابر عصفور وهدى وصفى وإيهاب حسن إلى أن نضج فكره ، وأصبح بمقدوره أن يسلط على كتاباتهم نور العقل الصاحى المحايد فاستبان له أن ما يقولونه لا يعدو وأن يكون وضعا لخمر قديمة في

رقاق جمديدة ، وأن مناهجهم - وهذه هى الاستمارة المركزية التى تفسم عنوان كتـابه - أشب بمرايا محدبة تقموم ، على نقيض مـا تفعل المرايا المقمرة ، بتزييف حجم الشخوص والأشياء .

مكفا يقوم عبد العزيز حصودة على امتداد أربعة فصول طويلة - يوطرها تمهيد في البداية وقائمة بالمراجع في النهاية - بفحص صبور نزيه الافكار البنيوية والتفكيك متحدثا عن الحداثة في نسختها العربية ، والحداثة في نسختها الغربية الأصلية ، والبنيوية وسجن اللغة ، والتفكيك وما يسميه حمودة الرقص على الأجناب ، حريصا - في هذا كله - على أن يؤكد ارتباط هذه المذاهب الغربية بإطارها الحضاري وموروثها الفلسفي والتاريخي والاجتماعي بل يؤكد أيضا «المزاج الثقافي» الذي تنماز به كل أمة ، ويفسرق مشلا بين المزاج الانجليزي النزاع إلى الفردية والاستقلال والمزاج الفسرني النزاع إلى تكوين مدارس ومذاهب والانخراط في والمزاج الفربي الذي لا يفصل بين شقيه سوى بحر صغير أو قنال - وإن يكن مبتلاطم الأمواج ثلجي البرودة عنيف التيارات - كم قد شيقته أذرع السبوين المصريين قديما ا

وفى ثنايا كتسابه يـقدم الدكــتور حمنودة كثيــرا من اللفتات العــقلية البـــارعة : إنه يلاحظ – بعـــد أربعــة سنوات كاملــة من البحث والتــأمل والــقراءة والدرس – أن حــداثة البنيويين والتفكيكيين تنتهى – ولا مــفر – -

بـ «الشك الشامل وغياب المركز المرجعــى واللعب الحر للعلامة ولا نهائية الدلالة ولا شيء ثابت ولا شيء مقدس . وثمة نوع من العدالة الشعرية - ربة النقد تمهل ولا تهمل ا - في ملاحظته أن التفكيكية بزعامة دريدا هدمت البنيوية ، وها هي ذي النزعة التاريخية الجديدة تهدم اليوم التفكيكية ! ويلاحظ – مصيبا – إن كلاً من النقد الجديد والتفكيك قد نما - خلافًا للظاهر - على جذع الرومانتيكية ، كما يـوضح سبق أ أ . رتشاردز - وهو من مؤسسي «النقد الجديد» - إلى إقامة دعائم النقد القائم على استجابة القارئ (وددت لو أضاف إلى رتشاردز زوجة الناقد ف . ر . ليفيز : كويني ليفيز صاحب كتاب «القصة وجمهور القراء» وهو في الأصل رسالة دكتوراه رائلة أعدتها في كمبردج تحت إشراف رتشاردز) ، ويقدم شرحا ممتازا لفكرة الناقد الأمريكي المعماصر هارولد بلوم عما يسميه «قلق التأثير» (يؤمن بلوم بأن التاريخ الأدبي عبارة عن سلسلة من عمليات إساءة القراءة وإساءة التفسير ، بهدف تجنب تكرار ما قاله الأسلاف أو الوقوع في دائرة محاكاتهم) ، وينتهي إلى أن أتباع البنيوية والتفكيك، يشتركون في إنجاز واحد: وهو حجب النص» . صدق . وتلك جريمتهم الكبرى .

لكن الدكتور حمودة يخطىء حين يضع جابر عصفور مع كمال أبو ديب وحكمت الخطيب وهدى وصفى وإيهاب حسن فى سلة واحدة . قل ما شئت عن صلف أبو ديب الفكرى وتصاليه ، وعن رطانة الخطيب

المفتونة ، وعن غلبة العجمة على عربية وصفى ، وعن تكلف حسن ودعاواه العريضة فأنا معك في هذا كله (وإن كان الانصاف يقتضني أن أضيف أتهم جميعًا - مهمًا يكن من رذائلهم - نقاد جادون جديرون بالاحتسرام ، وأبو ديب ، بوجه خاص ، قسيمة مـؤكدة) ولكن عليك أن تضم خطا أحمر لا تجاوزه ، ولا تدرج فيـه جابر عصفور ! ذلك أن هذا الأخير - وهو عندى قمة نقدية عربية شامخة - قد برىء من شبهة العجمة ومن الاقتمان بالغرب على السواء : إنه أستماذ للأدب العربي يعرف لغته وتراثه حق المعرفة ويكتب نثرا راقيا من أرفع نماذج نثر الفكر (انظر كلمته الرائعة في احتفالية أبي حيان التوحيدي) ، ويجيد الانجليزية إجادة فاثقة تمكنه من الرجوع إلى الأصول . واستخدامه لأدوات البنبوية والتـفكيك - دون أن يكون مـن أتباع أى مـن هاتين المدرسـتين - ليس محاكاة عمياء ولا انجـذابا إلى مصنوعات الغرب الفكرية ، وإنما هو تفتح فكرى على آفاق مختلفة ورغبة في الاستفادة من كافة تقنيات النقد الأدبي إذا كان لها صلة بالعمل المنقود . ولن ينكر أحد أن في البنيوية والتفكيك في أحسن أحوالهما حين تنأيان عن السرف وتلزمان القصد -ما هو مفيد وحافز على التفكير .

كتــاب الدكتور حمــودة – وإن اختلف معه المرء في هذه الجــزئية أو تلك – عمل ناضج ينم على شخصية فكرية قوية ، وخلفية فلسفية راسخة (كان أول كتاب لحمودة عن الفــيلسوف الإيطالي كروتشي ، كما أن عددا من مقالاته الباكرة على صفحات مجلة «المجلة» فى الستينيات كان منصبا على علم الجمال) وقدرة على تناول الأفكار وتقليبها على كافة أوجهها وتبسيطها دون ابتذال ولا تشويه . عندى أن « المرايا المحدبة » هو كتاب النصف الأول من عام ١٩٩٨ ، بامتياز ، وربما كان كتاب أعوام كشيرة قادمة .

محمدعناني

١- من قضايا الأدب الحديث.

٢- التنوير مسرحيا ونقديا .

٣- المصطلحات الأدبية الحديثة.

٤- فن الترجمة الأدبية .

٥- مترجم شكسبير: «رتشارد الثاني ؛ مثلاً.

١) من قضايا الاثب الحديث

في عام ١٩٩٥ صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سفر ضخم في أكثر من خمسمائة صفحة عنوانه قمن قضايا الأدب الحديث: مقدمات ودراسات وهوامش للدكتور محمد عناني ويضم هذا الكتباب النفيس أهم كتابات عناني في السنوات الثلاثين الماضية ، مع بعض مقالات جديدة تنشر هنا لأول مرة . وأهم القضايا التي يتناولها هي : المصطلحات النقدية الجديدة حتى التسعينيات ، شعر العامية والفصحي ، الموانسية والحداثة في الشعر الانجليزي ، المسرح الشعري ، أنواع الكوميديا الحديثة في مصر والعالم ، وعرض لستةكتب أسامية في المكتبة المحديثة في المكتبة

ففى البداية يتحدث محمد عنانى عن قضية المصطلح الادبى والنقدى وهى قضية أصبحت اليوم أكثر إلحاحا منها فى أى وقت مضى بعد تلك الرطانة النقدية الجديدة التى أذاعها كُتّاب معلقي «قصول» و «الف» - ومنهم كاتب هذه السطور ، وإن يكن على مبعدة - وهى رطانة جعلت من النقد عقيدة صرية باطنية تضن بأسرارها على غير المريدين ، ولا يلم

بأطرافها سوى نحلة العارفين ، وتملك قوة مركزية طاردة تدفع القارئ عن القراءة دفعاً ، وتُكرِّهه في النقد وأهله كراهة . وعلة ذلك أن كثيرا من كتاب هاتين المجلتين – وما جرى مجراهما في المغرب العربي بخاصة – هم من أصحاب الثقافات الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية أو غيرها ، وعلاقتهم باللفة العربية محدودة ، إن لم تكن شبه معدومة ، ومن ثم عجروا عن إعادة إنتاج هذه التصورات النقلية بلغة الضاد ، فخرجت كتاباتهم مسخا هجينا لا هو إلى القاضى الجرجاني ولا هو إلى جاك دريدا ينتسب . والأمل معقود على من جمعوا بين الثقافتين العربية والغربية - من أمثال عناني – أن يسبغوا على هذه المفهومات الغربية ثوبا عربيا لا يضيق بلابسه ولا يتسع عليه ، ولا يكون كمرقعة الدراويش نتفة من هنا ونتفة من هناك ، وإنما يلائمه ملائمة القفار لليد .

وتحت عنوان «الشعر بين الفصحى والعامية » يتحدث عنانى عن تطور الشعر من بيرم التونسى إلى محمد الغيطى ، وعن صلاح جاهين شاعرا ، وعن بهاء چاهين فى ديوانه الأول «الرقص فى زحمة المرور» ، وعن البالاد أو الموال الغربى ، وعن محمد عبد الوهاب والرومانسية العربية ، وعن عالم الشعر لدى وفاء وجدى وفتحى سعيد ؛ والأولى - فى تقديرى - هى أهم شاعرات عقد الستينات بعد ملك عبد العزيز .

فإذا جمئنا إلى القسم المعنون « بين السرومانسية والحداثة في الشمعر الانجليزي » وجدنا بحث ضافيا عن إزرا پاوند شاعراً ، وبحثا آخر نفيساً

عن شلى شاعراً يستحق أن يقف جنبا إلى جنب مع مقدمة لويس عوض لمسرحية شلى البرومثيوس طليقا» ، ومقدمة مجدى وهبة لملحمة البيوولف، الانجلو – سكسونية ، ومقدمة شكرى عياد لكتاب ، ال فن الشعر الارسطو ، ولا حجب فإنما عنانى – وهو يكاد ينفرد بهذه المزية بين أبناء جيلى. – أبرز امتداد لهذا الجيل العظيم الذى كادت الساحة النقدية تصبح بعده خرابا بلقعا ينعب فيه البوم ، ويسوده خراب عميم ، لولا واحة ناضرة هنا أو شجرة مثمرة هناك .

ويستأثر المسرح الشعرى بخمس من مقالات الكتاب إذ نجد مقدمة لمسرحية «الغربان» تناقش قضية العلاقة بين الشعر والمسرح ، ومقالات عن الصورة الفنية في المسرح الشعرى ، وشكسيير وتراث الرومانس ، والمشهد الافتتاحي عند شكسيير ، ودراما قاروق جويدة الشعرية من «الوزير العاشق» إلى «الخديوي» .

وحين يتحدث عنانى عن أنواع الكوميديا الحديثة يوجه أنظارنا إلى أوجه التدلاقي والاختلاف بين كوميديا الشخصية ، وكوميديا التورية ، الساخرة ، وكوميديا الكاريكاتير ، والكوميديا الجادة أو الماسوية ، والهزلية بين الكوميديا والمهزلة ، وكوميديات تشكوف القصيرة ، وكوميديا الفانتازيا .

كذلك يلقى عنانى أضواء غامرة على مذاهب المسرح الحديث فيتحدث عن المسـرح الملحمى ، ومـسرح العـبث ، والمسـرح النفسى ، والمسـرح الأفريقي ، ومسرح الطقوس والشعونة ، والنقلة من الشعر إلى النثر ، والتركيب والتحليل مع الإشارة بوجه خماص إلى مسرحيتي "كوبرى الناموس" لسعد الدين وهبة و " رحلة خارج السور" (عند كماتب هذه السطور أن رشاد رشدى وألفرد فرج أعظم كماتين مسرحيين عربيين في عصرنا بعد توفيق الحكيم) .

وفى هوامشه على فن الرواية يتحدث عنانى عن أليكس هيلى (صاحب روايتى المجذور» والعيد ميلاد جديد» وغيرهما) والأدب الأمريكى الحديث ، والذئب فى قرص الشمس» لمحمد عبد المنعم باعتبارها نموذجا لرواية الأوتشرك» أو رواية ما حدث فعلا (كان محمد مندور أول من عرفنا بهذا النوع الأدبى) ، ورواية مجيد طوبيا التغريبة بنى حتحوت» ، والمجموعة القصصية الحريف الأزهار الحجرية» لماهر شفيق فريد .

وينتهى الكتاب بعرض واف لسنة كتب من المكتبة الانجليزية هى : «الخيال الرومانسى» للسير موريس باورا (يخفق عنانى فى أن يفى هذا الكتاب الراثع حقه)، «الشعراء الرومانسيون الانجليز» لمحرره م . إبرامز ، «وردزورث : تفسير جديد» لمؤلفه و . ف . بتسون ، «الصورة الشعرية عند شكسبير ودلالاتها » لمؤلفته كارولاين سپرجن ، «تطور الصور الشعرية عند شكسبير » لمؤلفه و . ه . كليمن ، نُشرت هذه المقالات لأول مرة فى عند شكسبير » لمؤلفه و . ه . كليمن ، نُشرت هذه المقالات لأول مرة فى باب «المكتبة الغربية» بجلة «المجلة» فى منتصف الستينيات حين كان يحررها يحيى حقى العظيم ، فكانت وما زالت من أنفس مساهمات

دارسى الأدب الانجليزى فى نقل قطاعات منه - بلغة عربية صافية - إلى قارى الضاد . على أن عنانى يخطئ فى أمرين : يصف و. هـ. أودن بأنه «الشاعر الإنجليزى الأمريكى الأصل » (ص ٢٦٧) والعكس هو الصحيح فأودن من مواليد انجلترا وقد تجنس فيما بعد بالجنسية الأمريكية ، وفى ص ٤٥٤ يتحدث عنانى عن «مدى تأثر وردزورث بآراء أفلاطون ومدى تأثره بفرويد» وهو خطأ غريب تنقضه التواريخ وحدها فورد زورث يسبق فرويد ميلادا وموتا على السواء . توفى ورد زورث فى ١٨٥٠ ولم يولد فرويد إلا فى ١٨٥٠ فكيف يكون الأول قد تأثر بالثانى ؟

آلا إن كتاب «من قضايا الأدب الحديث» للدكتور محمد عنانى واحد . من معالم الطريق التى يُؤرخ بها . إنه – إذا كان لى أن استعير تعبيرا من الدكتور محمد بدوى – واحد من تلك الكتب – المنعطفات التى يتحول بها مجرى النقد إلى درب جديد . لقد عشنا بين الدروب المطروقة طويلا ، وآن لنا أن نرى إلى آين يفضى بنا غير المطروق ، فإنما النقد – كالشعر – أفق لا حدود له ، ومغامرة فكرية ووجدانية وروحية تدوم ما دام الإنسان .

٢) التنوير مسرحيا ونقديا

فى مواجهة الهجمة الظلامية الشرسة التى تتعرض لها الثقافة المصرية اليوم ، يغدو الواجب الأول على كل مثقف هو أن يؤكد قيم العقلانية والحرية وحق الاختلاف . هكذا يفعل جابر عصفور ، ومراد وهبة ، وصلاح قنصوة ، وأحمد عبد المعطى حجازى وجمال الغيطانى ، وإدوار الحراط ، وفريدة النقاش ، كلِّ بطريقته وهو ما يفعله ، على الصعيد الإبداعي والنقدى ، مسحمد عنانى فى أعماله الصادرة خلال ١٩٩٤ : مسرحية الدرويش والغازية» ، وكتباته الأربعة الصادرة – بسعر رمزى رهيد - فى «مكتبة الأسرة» (الهيئة المصرية العامة للكتاب) بمناسبة مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٤ . وهذه الكتيبات هى : «المصطلحات الأدبية الحديثة» ، «القيارات المعاصرة فى الثقافة الغربية» ، «القيصة القصيرة والرواية الحديثة» ، «القيصة القصيرة والرواية الحديثة» ، «مختارات من الشعر» لوليم شكسير .

فمسرحية «الدرويش والخارية» - على حد وصف مؤلفها لها «كوميديا خيالية خنائية شعبية فنطارية» (قارن حديث پولونيوس ، رئيس
الوزراء في مسرحية «هملت»، عن عثليه اللين «يجيدون المأساة، والملهاة ،
والمسرحيات التاريخية ، والريفية ، والريفية الهسزلية ، والريفية

التاريخية ، والمأساوية التاريخية ، والريفية التاريخيــة الهزلية المأساوية ، إلخ . .) إن أبو صباع - الدرويش النصاب - يعبود إلى الماضي ، وخياله الجنسي المنهوم يرسم له صورا من المتعة بالجوارى والقيان ومجالس الأنس والطرب ، ولكنه يقع في الأسر ويفشل في افتـداء نفسه . ويقوم بناء المسرحية على طبقات من التضاد أو القمابلة : بين القديم والجديد ، الماضي والحاضر ، فيضلا عن تجاور المستبويات التعبيرية : فهناك بلاغة الحجاج بن يوسف الثقفي البدوية الجزلة " آن أوان الجد فاشتدى ريم . . جنبا إلى جنب مع ابتذال المعنى واللفظ في عمر الريس بيرة وأحمد عدوية : ياللي خبطت الإكصدام / وكسرت فانوس الغرام . . ، (يوَّظف عناني معرفته بعروض الشعر العربي، وأصول الموسيقي الشرقية في ضبط أبياته، وتحديد محاط النغم ، وإبراز المفارقية بين هذه المستويات) . ويستوحى «تاريخ الرسل والملوك » لابن جريــر الطبرى ، و«الأغــاني» للأصفهاني ، كسما يسوق شعرا للوليد بن يزيد ، فيضلا عن نظمه (نظم عناني) الخاص . وإلى جوار المقابلة يستسخدم أداة فنية أخرى هي المحاكاة الساخسرة «بارودى» أوالتصويس الكاريكاتورى القائم على التسمغيس حينا والتضخيم أحيانا (من أجمل مشاهد المسرحية المشهد الأول - بقعقعته وصخبه - حين يدخل عكرمة صارخا في حماس وغضب جنوني اآن أوان الثار » ويجاوبه خريمة «اضرب عنقه » وتتردد عبارات من قبيل «جلله بالسيف يا أبا الأسود . . جلله يا عكرمة ، كما تنتهي المسرحية بكرشندو آخر متصاعد نحو النهاية ، وإن يكن من مقام مغاير) .

والرسالة التي تحملها المسرحية - من قلب الفكاهة والمفارقة - هي قضح المتمسحين زورا بالدين ، وكشف أشكال الزيف على مختلف المستويات : في قهم الستاريخ العربي وتفسيسره ، في مأساة - أو مهزلة - شركات توظيف الأموال ، في تدنى اللوق الموسيقي والغنائي وانحدار مستوى الاداء والسماع . إنما الملهاة - بمعناها الحق - جد مر ، بل هي لا تقل جدا عن المأساة ، وعناني - هنا - يفعل ما فعله من قبل بن چونسون وموليير وجولدوني - وإن يكن أخا لهم صغيرا - حين يسلط منظار النقد اللاذع ، غير راحم ، على ضعف الإنسان ، ومفارقات السلوك ،

وفي «المصطلحات الأدبية الحديثة» يواصل عناني حملية التنوير التي الزم بها نفسه على مستوى آخر هو مستوى توضيح المفاهيم ، ورسم الحدود بين مجالات الفكر المختلفة ، توصلا إلى بلوغ درجة من الانضباط التعبيري تحول دون أن يهيم الكتّاب والقراء كلّ في بيدائه . إنه براجه هنا مشكلة فوضى المصطلح النقدى ، واختلاف على آلسنة وأقلام الكتّاب والمترجمين حتى ليتعشر القارى، العادى في ركام من مصطلحات من قبيل «الإشكالية بدلا من المشكلة ، والأدلجة بدلا من العقائدية ، والفضاء بدلا من المكان» ، وحسبك من شر سماعه . وعرضاً يترك عناني فراضاً أمام تواريخ وفاة الشاعرة الأمريكية سيلفيا بلاث (ص ٣) والشاعر الإنجليزي فيليب لاركن (ص ٣٥) فلنضف - لنفع الطبعة القادمة - أن تاريخ وفاة الأولى ١٩٦٣ ، والثاني ١٩٨٥ .

والتيارات المعاصرة في الثقافة الغربية عظرة إلى الإطار الحضارى الذي ينتظم فكر الغرب وأدبه اليوم ، من خلال مناقشة قضايا من قبيل الإنسان ومراتب الوجود ، والانشغال المحسموم بالمال ، ورومانسية الرواية المجديدة ، والمسرح الغنائي كظاهرة ما بعد الحسرب العالمية الثانية ، وتيار نصرة المرأة (ما أحب أن أسميه بالحركة النسوانية!) ، والمطلق والنسبي ، ومناهج الفكر ومسجالاته ، والابداع والنقد . وفي هذا كله يمتاح عناني من إطلاعه الموسوعي على العلوم الإنسانية ، بل علم الاقتصاد ، ومن معرضته المباشرة بالحياة الأوربية بعامة ، والبريطانية بخاصة . على أن عناني يذكر في ص ٩٠ أن عالم اللغويات فرد نان دى سوسير فرنسي ، والصواب أنه سويسرى من مواليد چنيف ، وإن تكن لغته في الكتابة هي الفرنسية .

أما «القصة الحديثة والرواية الحديثة» ففصلة مستلة من كتاب عنانى المسمى «الأدب وفنونه» (١٩٩١). وفيها تحليل بارع لفن القصة القصيرة مع ثلاثة نماذج منها: «شكرا يا مدام » للقاص الأمريكى لانجستون هيوز ، وهبيت مسكون» لفرجينيا ولف ، و « زعبلاوى» لنجيب محفوظ . يلى ذلك قصل عن الرواية ونشأتها ومقوماتها وأنواعها والافتراضات الفلسفية الكامنة وراءها ، ودخول الفن الروائي ، بمفهومه الغربي - حلبة الإبداع العربية . لكنى أربأ بقلم عنانى - وهو من هو صحة وبلاغة - أن يستخدم تلك الكلمة القبيحة ومشتقاتها «تواجد» في مثل قوله «تواجد عدة قوى مادية أو معنوية » (ص ١٢) .

والكتيب الأخير في قائمتي هو «مختارات من الشعر لوليم شكسير» حيث يترجم عناني ثلاثة مشاهد من أخلد ماسال على قلم شاعر الإنسانية العظيم: مشهد الشرقة من مسرحية «روميو وچوليت»، مشهد مسرحية «يوليوس قيصر»، وترجمات عناني الكاملة لهذه المسرحيات إلى مسرحية «يوليوس قيصر»، وترجمات عناني الكاملة لهذه المسرحيات إلى عصرنا، تصيب صيت جبرا ابراهيم جبرا - الذي بُولغ في تقديره كثيرا - في مقتل، وربما انبغي أن يذكر المرء أيضا ترجمة زاخر غبريال الجميلة لمسرحية «مكبث» (وقسد نشرها له عناني في عسد ديسمبر المسرحية «مكبث» (وقسد نشرها له عناني في عسد ديسمبر راطبعة الثانية منها قيد النشر الآن بالهيئة المسرية العامة اللعاة «المين بالمين»،

قد يقول امرؤ: ما للتنوير ومسرح هذا الإليزابيشي الذي رحل عنا
بنذ أكثر من أربعة قرون ؟ والإجابة - إن كان ثمة حاجة لإجابة - هي
ان التنوير مشروع فكرى متكامل ، عملية استكشاف للعالم الداخلي
بالعالم الخارجي على السواء . ومن أقدر على استكشاف الأول من بجمة
ستراتفورد أبون إيفون الصادحة ؟ إنما جهود محمد عناني - التي ترقدها
ثقافة عريضة، وإلمام منقطع النظير بلغة شكسير ولغة الضاد على السواء ،
يقدرة أدبية قريدة - إغارة على المجهول ، ودفع لحدود الجهل إلى الوراء ،
ينشر الانوار المعرفة وما تحمله من قيم الفهم والتسامح والرحمة .

٣) المصطلحات الأدبية الحديثة

من أهم السلاسل التى صدرت فى السنوات الأخيرة سلسلة «أدبيات» من الشركة المصرية العالمية للنشر (لونج مان). ووراء هذه السلسلة يقف رجلان : وجدى رزق ، وهو مشقف واع وناشر بالغ الشدقيق لا يرضى باقل من الكمال ، والدكتور محمود على مكى أستاذ الأدب الأندلسي بآداب القاهرة . وإصدارات السلسلة فى الفترة الأخيرة تضم دراسات للصورة الأدبية فى القرآن الكريم ، وبلاغة الخطاب وعلم النص ، وأشكال التخيل ، والنثر العربي ، والرواية اليونانية القديمة ، وفن القصة عند محمد عبد الخليم عبد الله . ومن أحدث ما صدر منها كتاب «المصطلحات الادبية الحديثة : دراسة ومعجم إنجليزي عربي» (١٩٩٦) للدكتور محمد عناني .

فى هذا الكتاب - المعجم يواجه محمد عنانى مشكلة فوضى المصطلح النقدى فى عصرنا فيقدم تعريفا دقيقا لأهم المصطلحات الأدبية والنقدية التى ظهرت فى الفــــــرة ما بين ١٩٧٠ - ١٩٩٥ وبذلك يــتم العـمل التأسيسيّ الذي بدأه الدكـتور مـجدى وهـبه بكتابه المعجم مــصطلحات

الأدب: انكليزى - فرنسى - عربى » (١٩٧) ويصل به إلى أحدث التيارات الفكرية فى يومنا هذا . ووراء كتاب عنانى سنوات كاملة من البحث السنان والانكباب على نصوص البنيويين والتفكيكين وما بعد الحداثين وغيرهم عن يحلو لصبية النقد فى آيامنا هذه - وأغلبهم من أصحاب الدراسات العربية فرائس عقدة الحواجة - أن يتشدقوا باسمائهم ، دون جلد حقيقى على الخوض فى عبابهم والخوص على معانيهم ، أما محمد عنانى المغروس فى الثقافة العربية شعرا ونثرا (انظر لفتاته البارعة هنا عن دقائق عروض الشعر العربي) والذى حفظ القيآن الكريم طفلا وصبيا قبل أن يتخصص فى دراسة الأدب الانجليزى والروسية وتدريسه ، فيصفى مباشرة إلى الينابيم الانجليزية والفرنسية - والروسية والأنانية أيضا من خلال اللفتين الأولين - ويجنى منها حصادا فكريا وافرا يتسم بأصالة التناول ، وجاذبية العرض ، ونصوع اللغة .

يعالج محمد عنانى فى هذا الكتاب قضايا من قبيل المطلح والتخصص، والابداع الأدبى والفكر النقدى ومصطلحات القصة القصيرة، والمسرح والتمثيل (مع عرض واضح لمفهوم المعادل الموضوعى الذى قدمه لنا رشاد رَشدى نقلا عن إليوت) ، والشكلية الروسية وصلتها بمدرسة النقد الجديد الأنجلو – أمريكية ، ومدرسة براغ ، ومدرسة موسكو – تارتو، والبنيوية فى الغرب ، والتفسيرية ، والتفكيكية ، والسيميوطيقا ، والنقد الادبى النسائى (النسوانى كما أحب أن أسميه !) . ثم يتبع ذلك

بمعجم أبجدى ، على شكل مقالات قصيرة تمتاز بالإيجاز والتركيز ، على نحو ما صنع الناقد الإنجليزى ريموند وليمز في كـتابه المسمى «كلمات أساسية» ، هكذا يغطى عناني أغلب المصطلحات التي يصادفها قارئ النقد الغربي اليوم ، ويكاد يخلو منها - إلا في القليسل النادر - معجم مجدى وهبه وغيره من المعجمات .

وفى ثنايا هذه الفصول يجد القارئ لفتات ذهنية بارعة كدحضه نسبة مفهوم «الشكل العضوى» إلى كولردج وهى مقولة كاذبة ظلت شائعة زمنا طويلا فى كتابات النقاد العبرب – والغربيين أيضا – دون تمحيص وهناك رده لكتاب رشاد رشدى «فن القصة القبصيرة» إلى أصله فى كتاب القاص والناقد الانجليزى هد. بيتس الذى يحمل نفس العنوان . وهناك تحليله لظاهرة الحجاب من منظور سيكولوچى ، وغير ذلك من النظرات النقدية الناقذة .

إن محمد عنانى يلج أبواب النظرية النقدية الغربية فى قمة تعقيدها واستفادتها من علم النفس الفرويدى والماركسية والانثروبولوچيا وغير ذلك من الائساق، ولكنه يظل دائما قادرا على التوصيل ، مبقيا على خيوط التواصل مع قارئه ، دون إعنات لهذا الأخير بلا موجب . وفى هذا يختلف عنانى من كثير من معاصرينا المشارقة والمغاربة على السواء . إن كاتب هذه السطور روح بسيطة مازالت تؤمن بأن الكاتب يكتب ليفهم (بضم الياء) وإن القارئ يقرأ ليفهم (بضم الياء) ، ولاطاقة له على

المعميات والألغاز ومعاظلة الدكاترة جابر عصفور ، وصلاح فضل ، وهدى وصفى ، وفريال غزول وكل من دار فى مدارهم من طلبة الماجستير والدكتوراه ، وشداة الباحثين ، وسائر البنيوين والتفكيكيين وما بعد الكولونياليين . إنى على أتم استعداد للإقرار بلوذصية هؤلاء الرجال والسيدات ، وحدة ذكائهم ، وسعة علمهم . لكنى لا أستطيع الإقامة فى مناطق انعدام الوزن أو درجة الصفر أو موت المؤلف أو التحليق مع جابر عصفور وغيره من ملاحى الفضاء النقدى .

كتاب " المصطلحات الأنبية الحديث السلدكتور محمد عنانى هو - فى تقديرى - كتباب النصف الأول من عام ١٩٩٦ ، بامتبياز ، بل ربما كان كتاب أعوام كثيرة مقبلة ، كما سيتبين فى غربال الزمن الذى لا يرحم ، ولا تعروه شبهات المعاصرة من مجاملة أو تحامل ، أو جهل أو تجاهل .

٤) فن الترجمة الأدبية

عملان عن فن الترجمة للدكتور محمد عنانى، صدرا فى عام ١٩٩٧: أحدهما كتاب كامل بالعربية ، والثانى بحث ضاف بالإنجليزية ، أريد أن أتوقف عندهما هنا ، لما لهمما من أهمية فى إرساء أصول هذا الفن الصعب الجسميل (لا أعد الترجمة علما ، وإنما هى - كالنقد عند إدوار الحراط - إبداع موازٍ) ، ودفع حدود البحث فيه إلى آفاق غير مسبوقة فى لغتنا .

الكتاب العربي هو «الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، وهو أحدث إصدارات سلسلة «أدبيات» التي تصدر عن الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) بإشراف الأستاذ وجمدي غالي والدكتور محمود مكي . هنا يلتقط عناني الخيط من حيث توقف في كتابه السابق «فن الترجمة» (نفس الناشر ، ١٩٩٢) فينتقل من العام إلى الخياص ، من آفاق السياسة والاجتماع والفكر إلى رياض الشعر والقصة والمسرح ، متحدثا – في ستة فصول – عن قضايا من قبيل معنى الترجمة الأدبية ، والترجمة ومستويات اللغة ، وترجمة الشراكيب

البلاغية ، وترجمة «النغمة» (تون) في النص الأدبى ، والترجمة الادبية والأدب المقارن . ويستخدم الكاتب ، عـرضا ، عددا من مـصطلحات علم اللغة والنقد الأدبى المعـاصر سبق أن شرحها ، وضرب لها أمثلة ، في كتابه الجليل «المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم » الصادر في 1997 .

يقيم محمد عنانى فى هذا الكتاب الجديد جسورا بين علم اللغة (الالسنية) والنقد الأدبى (نظريا وتطبيقيا) بما يفيد هذين النسقين من أنساق المعرفة ، بعد أن كادا يتحولان - عند بعض الكتاب - إلى أخوين متعاديين كابنى أوديب . ويبتعد عن التنظير المجرد ليلتحم (وهو المحك الحقيقى لقدرة المترجم) بنصوص شمعرية ونثرية يجيلها فى لهاته إجالة المتلذذ بشراب سائغ جميل ، ثم يخرجها فى صورة عربية بليغة إلا تكن هى الاصل فإنها أقرب الأشياء إلى الاصل ، معجما لفظيا وتركيب جمل وإيقاعا موسيقيا وإيحاء ونغمة ونبرة حديث . إنه يترجم أبياتا من قصيدة شلى «أبيات كتبت فى تلال يوجانيا» نظما مستخدما بحرى الخبب والمتقارب ، ويترجم حديث عطيل فى المشهد الشالث من الفصل الأول مع إيراد ترجمات سابقة لخليل مطران ، وجبرا إبراهيم جبرا ، ونعمان عاشور (بالعامية فى حالة هذا الاخير) . كما يترجم مقتطفات من مسرحية عاشور (بالعامية فى حالة هذا الاخير) . كما يترجم مقتطفات من مسرحية «الملك لير» لشكسبير ورواية «أيام فى بورما» لجورج أورويل على بعد الشقة بينهما ، وتتسع رقعة إشاراته لتشمل جمال الدين أبو المحاسن فى

القديم ويوسف القعيد في الحديث ، كما تشمل تحليلا نقديا لقصيدة أحمد عبد المعطى حجازى « أنا والمدينة» ، وتشمل أدباء يبتعدون عن العامية كأشد ما يكون البعد (طه حسين) وآخرين يقتربون منها كأشد ما يكون القرب (يوسف إدريس) . ويحلل - ببصيرة نقدية نافلة - ترجمة الدكتور زاخر غبريال لقصيدة كيتس «أنشودة إلى عندليب» وترجمات نهاد سالم لرباعيات صلاح جاهين . ومنطلق محمد عناني - في هذا كله - إيمانه أن الترجمة إنما هي مبحث من مباحث الأدب المقارن لأنها ترتد دائما إلى الرحم الثقافي للغة الأم للمترجم ، وهو ما بسطه في كتاب له بالإنجليزية صدر خلال عام ١٩٩٦ تحت عنوان «لحظات مقارنة» ترجم فيه - ضمن ما ترجم - أربعين قصيدة كاملة لأربعين شاعرا مصريا معاصرا من * مزاء الحداثة .

أسا بحث محمد عنانى الكتوب بالانجليزية فيهو يحمل عنوان «الترجمة بوصفها تفسيرا: ملاحظات حول دور التفسير فى ترجمة الشعر مع الإشارة بوجه خاص إلى الإيقاع». وقد ظهر فى عدد مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة (المجلد ٥٦) ، المعدد ٣) . يذهب عنانى فى هذا البحث إلى أنه قد جهر الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى وليم وردزورث بإيمانه بلغة الحياة اليومية ، ودعا إلى استخدامها فى الشعر . ولكن فحص أجزاء من قصيدته الطويلة المسماة «المقدمة» ينتهى بنا إلى نسيجة مؤداها أن هذا الإيمان بدأ يهتز ، كما يدل على ذلك إكثاره من استخدام التشبيهات والاستعارات، والخلط بين المجرد والعينى ، والغموض أحيانا. لم يعد يؤمن ، كما كان يؤمن قديما ، بأن لفة النشر ولغة النظم متشابهتان من حيث الأسلس ، وإنما صار أميل إلى الاعتقاد بأن على الشاحر أن يرقق من لغة الحياة اليومية ومن ثم أجرى تمديلات وتنقيحات كثيرة في نصه الأصلى . إن «كلام البشر» أو «الخطاب» كما يحب علماء اللغة أن يسموه - متابعين فيى ذلك النقاد الفرنسيين عير كفو للتعبير - دع عنك توصيل - ما يريد الشاعر أن يقوله . وهذا الاحساس بعدم كفاية اللغة هو ما دفع النقاد التفكيكيين الإنجليز إلى فسحص المعنى ، أو المعانى الموجودة بالقوة أو بالفعل ، مما تزخر به النصوص الأدبية .

لم تعد التفكيكية - خاصة بعد موت بول دى مان - بالمنهج الرائح ولكن فيها ما يستهوى المسرجم . إن وردزورث في قصيدة «المقدمة» يصور الحيال في صورة سحابة أو ضبابة مفاجئة تغمر المسافر الوحيد وكاتما هي نابعة من أعماق عقله . ها هنا صورة حسية ، ولكنها ليست حسية خالصة ، كما يتبدى من استخدامه استمارة العقل . إنما تبدئ مشكلة التفسير في البروز عندما نلتقي بكلمة «باور» التي يستخدمها وردزورث . إنها لا تعنى هنا «القوة» ولا مجرد «الطاقة» ، فهي تقترن بإله الرياح إيولوس وبالقدرة على قول الشعر . بل هي تقترن بالعقل الإنساني وروح الطبيعة . فهذه القوة المقدمة تسكن عقل الإنسان كما تسكن حياة الطبيعة . فهذه القوة المقدمة تسكن عقل الإنسان كما تسكن حياة

الطبيعة . والعقل قادر على الخلق : الخلق بالمعنى الذي عرّف به كولردج الخبال الأولى ، إنه الوعى ذاته .

إن المسافر الذي يصفه وردزورث يفيق على وعى مفاجىء لا بقوة خياله الخاص وإنما بقوة لا يستطيع خياله أن يحيط بها ، فلا قدرته الحلاقة ولا وعيه بقادر على انتشاله من الاحساس بالضياع الذي يستشعره الآن إذ يواجه قوى الطبيعة التخيلية التي يشير إليها في موضع آخر باسم واللاتناهي». ومن ثم تحمل كلمة «پاور» ظلال «السلطة» أو «السلطان».

وينقلنا هذا إلى مشكلة أساسية في نقل الشعر هي مشكلة «النغمة» .
ففي نسخته المنقصة من القصيدة (١٨٥٠) يستنب وردرورث من بناه
الجمل ، ويزودها بأقصال واضحة ، ويعلل من علامات الترقيم كي
يتجنب أي غموض لا موجب له . ورغم ذلك تظل نغمته مبهمة .
فالشاعر ظاهريا يخاطب صديقه كولردج ، وكثيرا ما أشير إلى القصيدة على الاقل في حياة وردرورث - على أنها القصيدة الموجهة إلى كولردج .
فهل النغمة هنا هي نغمة المحادثة التي دعا إليها كولردج ووردرورث ذاته ؟
يقينا إنها ليست كذلك . إن وردرورث يسعى إلى خلق أسلوب جليل
سام ، يقارب جلال الملحمة الكلاسيكية ، ويعض كلماته وعباراته تردنا
إلى قصيدة ملتون «الفردوس المفقود» . وواضح أنه يستهدف جمهورا
أوسع نطاقا من صديقه كولردج أو حتى من قراءه في عصره . إنه ،

السيولة ، ودرجة عاليسة من الإيحانيسة ، كما لاحظ الناقد الانجلسيزى كرستوفر ريكس على أسلوب ملتون . وسيسولة بناء الجمل ، بطبيعتها ، تثير مشاكل متعلقة بالمعنى ، ومن ثم بالتفسير .

وإزاء هذه الحلفية النظرية يقدم محمسد عنانى أكثر من ترجمة لأبيات وردزورث عن سلطان الحيسال بادثا بترجمة حرفية ، ومنتقسلا منها إلى ترجمة أقل حرفية ، ومنتهيا بترجمة منظومة ليثبت أن كل هذه الترجمات «محكنة» ومن ثم فهي المشروعة» .

إن إمكانية الخروج بتفسيسرات عديدة للنص فى ضوء قراءة المترجم ، وإن دنت بنا من مناهج التـفكيكيين ، مسألة بالغـة الاهمية لدى مسترجم الأدب الذى يتوق إلى أن يزود قراءه بصورة أمينة للأصل .

وإذ يقدم محمد عنانى ترجمته الخاصة لستة أبيات من قصيدة وردزورث (نثرا ثم نظما) يعلق على هاتين النسختين : إن الأولى تفتقر إلى الشاعرية ، أما الثانية فتضرب بجلورها في الموروث الادبى العربى ، واستخدامها الإيقاع ينيم قوى العقل لدى السامع ويخلق نموذجا صوتيا قابلا للمقارنة ، وإن لم يكن مطابقا للنص الاصلى . إن الإيقاع ذاته يغدو نمطا من أنجاط التفسير ، وهو بمشابة النبض المراسل لنبض الابيات في أصلها الإنجليزى ، بل إنه الحياة الداخلية للشعر أو شكله الداخلي . ويقدر ما يتمكن المترجم من إصادة إنتاج الإيقاع المستلهم من اللغة المستهدة (أو المنقول إليها يخرج النص أوثق صلة بالإيقاعات الشعرية في المستهدة (أو المنقول إليها يخرج النص أوثق صلة بالإيقاعات الشعرية في

لغته الخاصة (العربية هنــا) منه بأى إيقاعات للغة المنبع أو المنقــول منها (الإنجليزية هنا) .

ويستخدم محمد عنانى فى ترجمته الشعرية لأبيات وردزورث بحر الرمل مع تعديله تعديلا طفيفا بحيث يدنو من بحر الرجز شارحا للقارئ
عير العليم بالعروض - خصائص هذه البحور مع التمثيل لها بأبيات من الشعر العربى قديمه وحديثه . وهذا التنويع فى استخدام البحور يمكن المترجم من الاستهداء بأذنه فى تفسيره لأوزان شعر وردزورث (أو أى شعر أجنبى آخر) وهى أذن ينبغى أن تكون ذات دربة على سماع إيقاعات لغته الحاصة .

ويختم محمد عناني بحثه بتقليم ترجمة شعرية كاملة للقطعة التي أوردها ضمن مقلمة وردزورث (في نسخة ١٨٠٥) مقللا قدر الاستطاعة من الشروح أو الهوامش حتى لايعترض مجرى القراءة . إنه يرمى إلى تجنب أى محاولة لـ «تحسين» الأصل أو زخوفته ، وهو الاسوأ . خلاصة الرأى ، عنده ، أن الترجمة قد تكون «خيانة» ولكنها - بمعنى من المعانى على الأقل - «خيانة خلاقة» .

۵) مترجم شکسبیر : درتشارد الثانی ، مثلاً

ق. لنجلس جميعاً حتى نقص قصصنا الجادة عن موت الملوك ، كيف خُلع بعضهم عن العرش ، وكيف قُتل بعضهم في الحروب ، وكيف طاردت بعضهم أشباح من قتلوهم ، وكيف مات بعضهم بالسم الذى دسته زوجاتهم ، وكيف قتل البعض وهم نائمون - فالقتل مصير الجميع ! » هكذا يحدث الملك رتشارد الثانى الأصفياء من رجاله ، بعد أن قلبت له ربة القسدر - تلك العاهرة القديمة فورتونا - ظهر المجن ، وتخلى عنه أغلب أتباعه وهم الذين طالما أشبعوه - في أيام سعوده - مداهنة وملقا . وذلك في « مأساة الملك رتشارد الثانى » التي صدرت في مداهنة ومدمد عنانى .

كتب شكسبير هذه المسرحية - التي تندرج في باب التاريخيات - في المحمود المورخ ونشرت في ١٥٩٧ ، اعتمد فيها على سجلات المؤرخ والف هولنشد الإخبارية ، وتاريخ فرواسار ، وربما أيضا على «الكتب الأربعة الأولى عن الحرب الأهلية» للشاعر الإليزابيثي صمويل دانيال ، فضلا عن أصداء من مسرحية « إدوارد الثاني» لمارلو (ثمة شبه بين نزول

إدوارد الثانى ورتشارد الثانى عن العرش) . وفى كلمات رتشارد التى بدأنا بها المقال ما يذكر به «حكاية الراهب» ، إحسدى «حكايات كانتربرى» ، لأبى الشعر الإنجليزى تشوسر (من القرن الرابع عشر) لكن هذه المصادر كلها تنصهر فى وعاء شكسبير السحرى لتخرج شيئا جديدا (المسرحية منظومة كلها بلا قطع من النشر) قدمه على المسرح ، عبر القرون ، ممثلون عظماء من طبقة إدموندكين ، وماكريدى ، ومايكل ردجريف ، وجون جلجد ، أعظم من لعب دور الملك عبائر الحظ فى قرننا العشرين .

رتشارد الثانى - الذى يفضى إلى هملت - شخصية مأسوية يغلب عليها الاستبطان ، والميل إلى اتخاذ الأوضاع المسرحية اللافحة للنظر ، رهيف الذهن ، خصب الحيال ، ولكنه يفتقر إلى الفاعلية . خطيب فصيح تتدفق كلماته كالنهر مشهدا بعد مشهد ، يستطيع أن يقرأ قلوب المرجال رغم أنه لا يستطيع أن يتحكم فيهم . عمثل مطبوع يحب التأثيرات الدرامية (انظر الخطبة بلاغية الأسلوب التى يعلن بها تخليه عن التاج) ولكنه محب لذاته يبنى ، مثل سائر محبى ذواتهم ، عالما غير حقيقى لا يلبث ان ينهار كبيت من الورق المقوى من حوله . إنه (والكلام لملناقد يلبث ن ينهار كبيت من الورق المقوى من حوله . إنه (والكلام لملناقد المجرد كلمات ، ويؤمن بحق الملوك الإلهى ؛ إنه (بكلمات ناقمد آخر : مجرد كلمات ، ويؤمن بحق الملوك الإلهى ؛ إنه (بكلمات ناقمد آخر :

المسرحية : لا يستميع إلى نصائح الآخرين ، لا يعي الأخطار التي تتهدد عرشه حين يصدر أوامره بنفي بولنبروك ، أفعاله طائشة تفتقر إلى الحسم ، متهـور حين يقرر فرض ضرائب جديدة من شانها أن تثير استـهجان الناس وسيتولى جبايتها أحمد رجاله المكروهين من الشعب . وهو صلف متعال ، سلوك نحو جونت المحتضر ينم على بلادة إحساس ، بل صلف ، بل قسوة . فهو يصفع الـرجل المختضر – دون مراعاة لسنه ولا مكانه منه - بعبارات قصيرة جارحة . إنها مسرحية حزينة مستوحشة عن ملك حزين مستوحش ، والصورة التي يرسمها شكسبير لبطله – أو بطله الضد - صورة مظلمة ، ومع ذلك - يا للمفارقة ا - نسداً في التعاطف مع هذا الملك إذ نراه - رغم كل عيوبه - ضحية تمرد غير شرعى . ثم لأ يلبث الشاعر الكامن في إهابه أن يبرز إلى المقدمة ، بل إنه يقارن نفسه بالمسيح الذي خانه يهوذا الاسخريوطي ، مقابل ثلاثين قطعة من الفضة ، وأسلمه لعسكر الرومان . لم يكن رتشارد (كما يلاحظ كولن ماثلاف في كتابه «التفكير النقدى») ملكا محبوبا بسبب بذخ بلاطه والضرائب الباهظة التي فرضها على الشعب ، وكشيرا ما كان يطلق العنان لأحاديث جانبية ، طويلة مـتشعبة . وتنتقل بنا المسرحـية من الجانب العام له إلى الجانب الخاص ، من الملك المحفوف بالجلال والأبهة إلى الفرد الذي يرتعش بردا وعُريا في وحمدته . وحين يُجُرد من سلطانه يضطر – مـثل لير - إلى أن يعيد فحصمه لكل من العالم ولذاته . يخيم على المسرحية

جو من الحزن والشك والذنب ، وتعالج تلك الحيوط التى ما فتئت تشغل أذهان الإليزابيشيين : التمرد ، اغتصاب العرش ، الشرف ، الواجب ، الوطنية .

وفي مقابل هذه الشخصية المقلقة المقلقة يقف بولنبروك الذي سينتزع العرش من رتشارد ، ويسرتقى سرير الملك تحت استم هنري الرابع . لئن كان رتشارد نموذج الفنان، لقد كان بولنبروك نموذج الرجل الدقيق كآلة ، يحسب وقته ثم يوجه ضربته في الوقت المناسب ؟ شديد الالتحام بالواقع لإ ينطق بأحماديث منفسرجة أو مناجميات لمملذات وإنما نراه دائمما يتوجمه بالخطاب إلى آخرين. هنَّا (كما يقول ا. ك. تشمبرز في كتابه اشكسبير: دراسة مسحية،) تجـد صراعا بين المزاج العملي والمزاج الفني ، بين رجل الأفعال ورجل الأحلام . إنه التمضاد الأبدى بين الفاعل / المفكر ، البدن / العقل . ومن الصراع بين هذين المزاجين تشولد أحداث ستؤدى إلى حرب أهلية في القرن الخامس عشر . إن المسرحية دراسة للملكية ، ولكنها أيضا دراسمة للطبيعة البشرية ، تعنى بالعلل والمعلولات وبقوانين السلوك البشرى ، وخيطها الأساس هو صعبود نجم رجل عظيم على حساب رجل آخر . مأساة رتشارد هي ماساة الشاعر الذي ، إذ يتخذ من نفسه موضوعاً وخيطاً ، يقع في حب ما قد خلق ، مثلما أحب بجماليون تمثاله ، أو مشلما أحب نرجس صورته المنعكمة على صفحة الماء . إنه ملك ضعيف يفتقر إلى الحسم (يحكم على بولنبروك بالنفي لمدة عشر

سنوات ثم يخفضها - بعد لحظات - إلى ست!). وثمة فجوة بين الملك الدور الذي ينتظر منه أن يلعبه في الدولة وطبيعته كرجل ، بين الملك والإنسان فيه (انظر كتاب چون پك ومارتن كويل «كيف تدرس مسرحية شكسبيرية»). ومن الصعب أن نقول أيهما أفضل: رتشارد أم بولنبروك ؟ فلكل رذائله وفضائله أيضا: إن سعى بولنبروك وراء السلطة ، مثل تخلى رتشارد عن المسئولية ، لن يرسى أساسا راسخا للحكم والنظام . ولكن القارئ أو المتضرج لا يملك إلا أن يشعر - مع الشاعر و. ب. ييتس - أن تعاطف شكسبير كان منصبا على رتشارد .

تعالج المسرحية (كما يقول: د. براونتج) فترة عامين من ١٣٩٨ إلى بداية ١٤٠٠ حين ينتهى حكم ريتشارد. تبدأ باستعدادات لمبارزة بين نبيلين عظيمين هما هنرى دوق هيرفورد، ولقبه بولنبروك، وهو ابن جون جونت دوق لانكاستر من ناحية، وتوماس موبراى دوق نورفوك من ناحية أخرى. وإذ يستعدان للبدء في المبارزة يوقفها رتشارد وينفيهما معا. وعند موت جون جونت يصادر رتشارد ممتلكاته التي كان سيرثها بولنبروك، وينتهز هذا الانحير فرصة غياب الملك في أيرلندا ليطالب بممتلكاته بقوة السلاح. ويسفر أنصار رتشارد عن وجه الخيانة فينهزم لبولنبروك الذي يزيحه عن العرش وياخذ منه التاج. وإذ يُسجن رتشارد في قلمة پومفريت يلقى حتفه في صراع مع سجانيه. وفي المسرحية قطع كثيرة من الشعر الرهيف، خاصة مدح جون جونت المشهور لانجلترا

«انظروا إلى هذه الجزيرة ذات الصولجان ، عرش الملوك وسلطانهم! وإلى هذه الأرض الجليلة حيث يقيم رب الحرب ، وحيث تمتد جنة عدن الثانية قرينة الفرودس » وهي خطبة لفتت أنظار مصنفي المنتخبات الشعرية منذ صدور كتاب «بارناســوس انجلترا» في ١٦٠٠ حــتي يومنا هذا (انظر ايفور إيفانز الغة مسرحيات شكسير،) . وهناك عبارات أخرى وأحاديث لا تُنسى : «كُتُب على أن أنفث آهاتي وكلماتي الانجليزية في ظل سـحائب أجنبيـة ، وأن أكل خبز المنفى المرير » (بـولنبروك) » «لن تستطيع مـياه البحر المائجة الهائجة كلها أن تزيل الزيت المقدس الذي مُسح به على رأس الملك ! ، (رتشمارد) ، ﴿ فِي طُوقِكَ أَنْ تَخَلُّعُ عَنِي أَمْجِمَادِي وَمُلكَى لكنك لن تخلع أحزاني فمازلت ملكا لها، (رتشارد . استوحى لوى أراجون هذه الكلمات في إحدى قصائده) . وكلمات رتشارد التي تفيض شجنا وأسى عن مصارع الملوك قد لا تنطبق على الواقع . إنه يقبول إن كل الملوك يموتنون منقتمولين وهذا ببساطة - كسما يـلاحظ كولن مـانلاف - ليس صحيحاً . فهناك ملوك كثيرون ماتوا موتا طبيعياً ، أو ماتوا حتف أنفهم في فراشهم كما يموت البعير: مرضا، أو في حوادث، أو بفعل الشيخوخة ، ابتداء من وليم الفاتح إلى الملك جون . لماذا يقول إذن إنهم قـ تلوا ؟ أعن رثاء للذات ؟ لكن مطابقـة الواقع ليست هي الأمر المهم ، فالشعر - كما علمنا أ. أ. رتشاردر منذ منتصف العشرينيات - لا يدعي صدقا مع الواقع ، وإنما هو «تقريرات زائفة » لا يمكن القول بأنها صادقة

أو كاذبة ، ولا سبيل للتحقق منها على أرض الواقع ، وإنما هى وسيلة لاستثارة حالات نفسية معينة ، وتحقيق التوازن فى الجهاز العصبى بين دواقع متضاربة . المهم - فى خطبة رتشارد هذه - هو الآثر الوجدانى الذى تولّده إذ تحدثنا كم أن الحياة رائلة ، وكيف أن كل الممتلكات تضيع ، وكل الملوك رجال جوف ، وكل لحم - كما يقول أحد أنبياء التوراة - عشب .

ترجم محمد عنانى - الذى سبق أن قدم للقدارئ العربى ست مسرحيات شكسبيرية ما بين ملهاة ومأساة وتاريخية - هذه المسرحية التى لا نكاد نجد بين أيدينا ترجمة عربية واحدة لها وإن سمعنا أنها ترجمت قديما مرة أو سرتين ، ترجمة مشرقة تجمع بين أمانة النقل ونصوع البيان . هند الله يحتسب ما بذل فيها من جهد وفكر ووقت وعناء وصراع مع تلافيف أفكار بجمة آفون وإغرابه في استخدام المصورة والمجاز . إن ما يميز هذه المسرحية ويجملها أشبه بقصيدة غنائية (بل يجعلها أشبه بأوبرا) هو لغتها : فقد قُدت من نفس قماشة «السوناتات» وهنيوس وأدونيس» و «روميو وجوليت» . والأحاديث الغنائية التى يلقيها رتشارد ترقى إلى مقام الموسيقى . وتكثر فيها الصور الشعرية التى تشير رائي الحدائق والشمس وإن تكن - والحق يمقال - لا تخلو من نظم ركيك (هذا رأى ا . م . و . تيليارد صاحب «مسرحيات شكسير التاريخية») شق محمد عناني طريقه بين هذه الأدغال الملتفة النامية بغنزارة مدارية وهذه من الأفكار والصور وأشكال البديم مسلحا بعلم غزير وتمكن فائق

من لغة شكسبير ، ونثر فى تضاعيف ترجمته أصداء من القرآن الكريم (« هـل انقض ما غــزلته يــد الحماقة من بعد قوة أنكانا») ومن المتنبى (« كفى بجسمى نحولا أنه أصبح كالمقسبرة») ومن كثير غير ذلك ، بما جعل من ترجمته قطعة أدبية عربية بحقها الخاص .

وهل أضع القلم قبل أن أشير إلى المقدمة التي تجاوز الخمسين صفحة والتي وطأ بها عناني لترجمته ؟ إنه يستخدم فيها تقنيات المدرسة «التاريخية الجديدة» التي ترى في العمل الأدبي وثيقة تحله في مكانه من لوحة عصره ، و«الماديــة الثقافية» التي تربط المسرح بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعيــة والحضاريــة التي تكتنفه ، و«الميتــادراما» التي تُســاءل ذاتها وتتخذ من الدراما نفسها صوضوعا لها . ويورد آراء للناقمد الجمالي الانجليـزي ولتر باتر ، وللشـاعر الأيرلندي و. ب. ييـتس ، تُنقل إلى العربية لأول مرة : الأول في كتابه المسمى «في التذوق والتقويم» والثاني في سفره الموسوم بـ «أفكار عن الخير والشر» . هذه - باختصار - إضافة حقيقية إلى حقل الترجمات الشكسبيرية ، لعناني فيها فضل الريادة ولكنها ريادة خلت من قبصور البدايات وعثراتهما ، ريادة خرجت - بعد خبرة طويلة بالأدب واللغة والترجمة - كاملة الأوصاف (بتعبير على الراعى) مثلما خرجت مينرفا من رأس أبيها رب الأرباب زيوس مكتملة الخلقة ، شاكية السلاح . هذا عمل ناضح استوى على سوقه واستحصد وصار يعجب - ٠ بل يروع – الناظرين .

مطابع الهيئة الهصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٩٦٤٣

I.S.B.N 977 - 01 - 6243 - 4



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولاحدود ولاموعد تبدأ عنده أو تنتهي إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر في تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل . للشاب. للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأنى لأرى ثمارهذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد بأن مصركانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع والحضارة المتجددة.

م وزار مبارك